arta

revistă de arte vizuale

nr. 12 / 2014

British Art
Arta britanică

PORTRETE DE ARTIST / PORTFOLIOS
EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA / EXHIBITIONS IN ROMANIA
EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE / EXHIBITIONS ABROAD
CRONICI DE CARTE / BOOK REVIEWS
INFO ART / INFO ART

Coperta 1: Sitcom, Dean's Suite, RCA, 2014. Exhibition view. Photo credits Jacob Robinson

arta 12, 2014, anul V

Uniunea Artiștilor Plastici din România

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Visual Artists' Union of Romania (UAP)

Director / Director: Petru Lucaci, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: Magda Cârneci
Redactor / Editor: Igor Mocanu
Redactor online / Editor online: Cristina Bogdan
Graphic concept/design: Corina Gabriela Duma
Producție / Production: igloomedia
Paginare / Layout: Raluca Jipa
Secretar general de redacție / Editor: Andreea Amzoiu
DTP / Image processing: Cristian David

Colaboratori / Collaborators
Dana Altman, Corina L. Apostol, Bill Balaskas, Raluca Băloiu, Dan Breaz, Ioana Ciocan, Andra Chițimuș, Liviana Dan, Victor del Vecchio, Roxana Dascălu, Teodora Dinu, Roxana Gamarț, Adrian Guță, Valentina Iancu, Juliette Ihler, Claire Jamieson, Travis Jeppesen, Anna Konik, Andrea Lehner, Diana Marincu, Gabriela Mateescu, Angels Miralda Tena, Adina Mocanu, Aurelia Mocanu, Roxana Modreanu, Simona Nastac, Adriana Oprea, Ileana Pintilie, Mihai Plămădeală, Lucia Popa, Ciprian Radovan, Anca Rujoiu, Cristina Popescu Russu, Marilena Preda Sânc, Stefanie Proksch-Weilguni, Matei Stîrcea-Crăciun, Joseph Taylor McRae, Mihaela Velea, Abbie Vickress, Simona Vilău, Petra Vlad, Maria Zintz

Corespondenți externi / Foreign correspondents
Coriolan Babeți (New York), Cristina Bogdan (Londra), Mica Gherghescu (Paris), Luana Hildebrandt (Los Angeles), Dan Mihălțianu (Berlin), Simona Nastac (Londra), Lucia Popa (Paris)

Credite fotografice / Photo Credits
Bill Balaskas; Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki; Ian Kiaer; Alison Jacques Gallery, London; Jonathan Miles; Olia Lialina; Cibelle Cavalli Bastos; Samuel Huber; Andie Macario & Victor Ivanov; Yasmine Akim; Anna Kolosova; Atelier Van Lieshout; Aram Mooradian; Anton Neagu; Sorin Costina; Alexandra Sand; Lucian Indrei; Eliza Jurca; Mihai Plămădeală; Elena Scutaru; Beti Vervega; Claudiu Mladin; Doru Tulcan; János Sugár; Bucharest Biennale; Sorin Florea; Raqs Media Collective; Adrian Dan; Stephanie Syjuco; Alejandro Vidal; Lóránt Szathmáry; Attila Kispál; NAG Pop Up Gallery; Dragoș Olea; Ciprian Radovan; Gheorghe Rasovszky; Tudor Petrescu; Alexandru Davidian; Marius Caraman; Cătălin Hladi; Photo Didier Plowy pour le Réunion des musées nationaux – Grand Palais; Francis Alÿs; David Zwirner Gallery; Corina Lucia Apostol – Manifesta 10; Nicole Eisenman; Koenig & Clinton, New York; Galerie Barbara Weiss, Berlin; Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles; John Berens; John Berens; Timur Novikov's family collection; Bernard Ruijgrok Piezographics; Marlene Dumas, Commissioned by Manifesta 10 Saint Petersburg, Russia; Pavel Losevsky – Dreamstime.com; Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian; Keng Kuma & Associates, Andrew Kudless; David Trubridge; Adam Sakovy; Sanja Ivekovi; Ulrich Dertschei; Belvedere, Vienna; Rajkamal Kahlon; Maryam Jafri; Fernando Guerra; International Canakkale Biennial; Cristiano Corte; Sergiu Sas; British Council; Paul Tucker; Clare Bottomley; Stephan Wyckoff: Jürgen Mayer H., Pier Sculpture, 2014; Shahryar Nashat; Silberkuppe, Berlin und the Khanna Family Collection, Indien; Galerie Konrad Fischer, Berlin; Andrea Fichtel; Galerie Ulysses, Wien; Galerie Konrad Fischer, Berlin; kunsthallewien.at; Florin Hoșnoiu; Kinema Ikon; Eduard Constantin; Teodor Graur; Larisa Sitar, Diana Marincu, Șerban Bonciocat

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor.
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.

Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Adresa / Address: Uniunea Artiștilor Plastici din România, Piața Amzei nr. 13, sector 1, București; www.revistaarta.ro; redactia@revistaarta.ro

Adresa / Address: igloomedia, str. Brezoianu 4, sector 5, București
www.igloo.ro, office@igloo.ro

Distribuție / Distribution: FAB Group Associates
ISSN: 0004-3354

Arta britanică

text de **MAGDA CÂRNECI**

Dosarul acestui număr reprezintă o noutate față de formatul de până acum al revistei ARTA. După prezentări ale unor genuri artistice, școli de pictură, generații artistice, curente ideologice sau evenimente internaționale, ne-am gândit că ar fi interesant, și mai ales util, să deschidem paginile revistei către ambianța internațională de artă, pentru a permite o cunoaștere mai apropiată, în limba română, a unor scene naționale prestigioase și influente.
Și ce ar putea fi mai tentant la ora actuală decât arta britanică, cu spiritul ei creativ atât de dezlănțuit și cu gustul ei competițional atât de periculos? Lumea londoneză a artelor vizuale rămâne deocamdată, ca și celebrul cartier financiar City, un fel de Mecca a domeniului nostru, spre care sunt atrași constant artiști, galeriști, comersanți și curatori din toate colțurile lumii, fie ei afirmați sau începători. Și nu sunt universitățile Londrei cele mai râvnite din lume, către care se îndreaptă an de an un fluviu enorm de studenți? De la generația YBA – Young British Artists – din anii 1980 încoace, limba radicalismului vizual și comercial al artei este londoneza, după cum *lingua franca* de azi este și rămâne în toată lumea engleza.
Îi datorăm tinerei Cristina Bogdan, lector de istoria artei la Londra, acest dosar extrem de interesant despre lumea britanică a artei, dosar din care mulți vor avea de învățat, fie ei artiști, profesori, curatori, critici, istorici sau galeriști. Realizat fără sponsorizări britanice, numai cu mult entuziasm și o cunoaștere dinăuntru a domeniului în chestiune, dosarul poate fi un instrument util fie pentru a te pregăti pentru întâlnirea pe viu, ca tânăr aspirant, cu sirenele și utopiile engleze, fie pentru a te consola, ca persoană matură, față de iluziile și fantasmele unui loc prea dorit și vânat pentru a nu ascunde în el avertismentul dictonului latin *Hic sunt leones!*

British Art

This issue's thematic dossier is something quite new in comparison with the usual format of ARTA magazine. After previous issues dedicated to visual genres (painting, sculpture, photography, urban art), to local schools of painting (the Cluj school of grey, the 1980s generation), to movements like postmodernism and feminism, or to international events like the Venice Biennale, we thought it might be interesting, and even useful, to open the pages of our magazine to the international art milieu, in order to allow a better knowledge, in Romanian, of some prestigious and influential national art scenes.
And what could be more tempting nowadays than British art, with its creative spirit, so unleashed and provocative, and its competitive taste, so courageous and dangerous? The world of visual arts in London remains for the time being – as the famous City district for the financials – a sort of Mecca of our domain, to which lots of artists, gallery owners, dealers and curators from all parts of the world are constantly attracted, whether they are established or beginners. Are not the universities of London the most coveted in the world, towards which a river of students of all nationalities flows in haste every year? From the YBA (Young British Artists) generation, from the 1980s up to the present, the language of visual and commercial radicalism in art is the Londonian, the same way as the lingua franca of today is and remains English.
We owe to our young collaborator Cristina Bogdan, Lecturer in Art Theory in London, this extremely interesting thematic dossier about the British art world, with its ups and downs, wherefrom many Romanians will have something to learn, be they artists, professors, curators, critics, historians, or gallery owners. Produced with personal efforts and without any sponsorship from a British institution, the file can be an extremely useful instrument for either a young aspirant, to prepare him or her for the British utopias and sirens, or for a mature person, to comfort him or her from the illusions of a place too much dreamed of not to hide in it the warning of a famous Latin formula: Hic sunt leones!

sumar/contents

■ ENGLISH VERSION

1 Arta britanică // British Art

EDITORIAL ■ 1
Magda Cârneci
SCENA LONDONEZĂ VĂZUTĂ PRIN OCHII CELOR CARE I-AU SUPRAVIEŢUIT ■ 4
Cristina Bogdan
UN ARTIST ÎN LONDRA ■ 6
Bill Balaskas
UN INTERVIU CU IAN KIAER, POVESTIT DE CRISTINA BOGDAN LUI JONATHAN MILES ■ 8
DE VORBĂ CU JONATHAN MILES ■ 12
Cristina Bogdan
AFACEREA CU EDUCAŢIA CREATIVĂ ■ 16
Abbie Vickress
INTRODUCÂND-O PE „HATTIE" ■ 20
CONCEPTUAL VIRTUAL ■ 24
Joseph Taylor
O CONVERSAŢIE ÎNTRE DOI MEMBRI AI PUBLICULUI ■ 28
Victor Del Vecchio, Angels D. Miralda
ART WRITING: RĂSPUNS LA UN MANIFEST PROBLEMATIC ■ 34
Travis Jeppesen
ARHITECTURA FICŢIONALĂ ŞI FICŢIUNE ARHITECTURALĂ ■ 38
Claire Jamieson
POP TRIBAL PE STRĂZILE LONDREI ■ 46
Juliette Ihler

2 Dosare de artist // Portfolios

ŞTEFAN RÂRMNICEANU – UN POLLOCK NEO-BIZANTIN 49
Magda Cârneci
PAUL NEAGU ÎN CONTEXTUL ARTEI BRITANICE 52
Ileana Pintilie
PAUL NEAGU – DECANTAREA UNUI PROFIL 56
Matei Stîrcea-Crăciun
ANNA KONIK – ÎN ACELAŞI ORAŞ, SUB ACELAŞI CER / IN THE SAME CITY, UNDER THE SAME SKY ■ 60
Anna Konik

3 Expoziţii în România // Exhibitions in Romania

STARTPOINT PRIZE 62
Gabriela Mateescu
ÎN CURÂND VOM RENOVA 64
Adriana Oprea
BB6 – APREHENSIUNE. ÎNŢELEGÂND PRIN FRICA DE A ÎNŢELEGE ■ 66
Valentina Iancu
HOME – (A WORK IN PROGRESS) ■ 70
Andrea Lehner
SIGMAR POLKE. LECŢII DE IRONIE CENTRIFUGĂ ■ 72
Dan Breaz
„DOI" LA TIMIŞOARA 74
Adrian Guţă
APPARATUS 22 – BUY ME A MYSTERY 76
Valentina Iancu
INSULA LUI HOREA PAŞTINA ■ 78
Dan Breaz
DELFINI GELATINOŞI – KINEMA IKON 80
Adriana Oprea
NUCLEU 0001 82
Adina Mocanu
ARTE FACTUM 84
Adriana Oprea
„89 DIN UŞĂ" – O RETRĂIRE PENTRU NEUITARE ■ 86
Ciprian Radovan
ÎN SLUJBA ARTEI – ART WORKER, GHEORGHE RASOVSZKY 88
Simona Vilău
IOAN AUGUSTIN POP. DUPĂ EXPOZIŢIA DESPRE M.I.N.E. (MINISTERUL INDUSTRIEI, NATURII ŞI EXPERIMENTULUI) 90
Maria Zintz
NU SUNT AICI 92
Adriana Oprea
CONSTANTIN PACEA 94
Magda Cârneci
PROGRESS – KAROLINA BREGULA 96
Teodora Dinu
ZIDARU: ÎNGERI, TRONURI, VOIEVOZI – ZBORURI, ÎNĂLŢĂRI, SACRIFICII 98
Simona Vilău
CORPORATE SIGMA 100
Roxana Modreanu
NAG POP UP GALLERY ŞI ALTE PROIECTE 102
Ioana Ciocan

DISIMULARE - IOANA SISEA. 103
Raluca Băloiu
ARTE ÎN BUCUREŞTI, EDIŢIA A V-A. 104
Mihai Plămădeală

4 Expoziţii internaţionale // International Exhibitions

MANIFESTA ŞI COLAPSUL AUTONOMIEI
ARTEI CONTEMPORANE 107
Corina L. Apostol
CE ISTORIE? A CĂREI ARTE?. 110
Petra Vlad
CEI BUNI, CEI RĂI ŞI CEI MULŢI: COLABORĂRI, INTERVENŢII
ŞI ACŢIUNI COLECTIVE. 114
Cristian Nae
MONUMENTA 2014 – SALONUL URBANISTIC UTOPIC
AL SOŢILOR KABAKOV ■ 116
Andra Chiţimuş
COVORUL AMBASADOAREI – CRISTINA BOLBOREA. 120
Aurelia Mocanu
PEISAJ, UTOPIE, MOARTE.
„UNII SUNT MAI GLOBALI DECÂT ALŢII". 122
Diana Marincu
PREZENŢA ROMÂNIEI
LA C.A.R. – CONTEMPORARY ART RUHR 2014. 124
Raluca Băloiu
A 4-A BIENALĂ
INTERNAŢIONALĂ CANAKKALE. 127
Marilena Preda Sânc
MAGIA ENGLEZEASCĂ: CÂTEVA TRUCURI ■ 128
Simona Nastac
FLORIN ŞTEFAN, ELEGIA ■ 130
Dana Altman
BLOOD SWEPT LANDS AND SEAS OF RED. 131
Ioana Ciocan
ESTE ARTA O DISTRACŢIE INTELIGENTĂ? CÂTEVA
PARADOXURI ALE AUTOREFLEXIVITĂŢII ■ 132
Cristian Nae
DISPARIŢIA ■ 134
Anca Rujoiu
O CAPCANĂ ŞI PATRUZECI DE ŞIRETLICURI■ 136
Cristian Nae
DER BRANCUSI-EFFEKT / EFECTUL BRÂNCUŞI ■ 138
Stefanie Proksch-Weilguni

5 In memoriam

DAN HĂULICĂ - UN PAPĂ
AL CRITICII DE ARTĂ ROMÂNEŞTI 141
Magda Cârneci

6 Cronici de carte // Book reviews

CĂTĂLIN DAVIDESCU, ARTITUDINI ■ 142
Mihaela Velea
MEMORIILE LUI ALEXANDRU (RĂDVAN). 143
Aurelia Mocanu
DOSARELE SECRETE ALE AGENTULUI ANTON.
PETRU COMARNESCU ÎN ARHIVELE SECURITĂŢII. 143
Valentina Iancu
AVANGARDA RUSĂ:
CONFIGURAŢII ŞI METAMORFOZE ■ 144
Igor Mocanu
CURATING "EASTERN EUROPE"
AND BEYOND: ART HISTORIES THROUGH
THE EXHIBITION ■ 145
Igor Mocanu
TEXTE ZUR KUNST #88
THE QUESTION OF VALUE ■ 147
Igor Mocanu
GETA BRĂTESCU – ATELIERUL / THE STUDIO. 149
Ileana Pintilie
PARADIGMA ARTEI CONTEMPORANE.
STRUCTURILE UNEI REVOLUŢII ARTISTICE ■ 149
Lucia Popa
DUBLĂ EXPUNERE – O CARTE LA GRANIŢA
DINTRE DOUĂ LUMI. 150
Roxana Gamarţ
CUM SĂ SCRII DESPRE ARTA CONTEMPORANĂ 151
Liviana Dan

7 Info Art

EXPOZIŢII, EVENIMENTE. 152
CONTRIBUTORI ■ 172

#1 ARTA BRITANICĂ
British Art

Bill Balaskas, The market will save us, 2013, banner/intervention on the facade of the Royal College of Art, 23.4 x 6.8 m. Courtesy of the artist and Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki.

Scena londoneză văzută prin ochii celor care i-au supravieţuit

text de **CRISTINA BOGDAN**

Când am venit în Londra acum 4 ani, plecam din Paris pentru că devenise plictisitor. Vroiam să reușesc în lumea artei, iar Londra părea singurul loc din Europa unde se putea întâmpla acest lucru. În Londra erau școlile, scena de artă underground, banii, petrecerile. În mai puțin de un an, aveam să primesc postul de curator într-o galerie avangardistă din East End și să îmi încep doctoratul, evident plătit – pentru că meritam și la Londra cultura era una a meritocrației.
Au trecut doi ani până am încetat să lucrez în barurile de acolo. Doi ani și jumătate până am recunoscut că nu-mi puteam permite să studiez la Royal College of Art, unde intrasem bluffând, după spusele aproape admirative ale tutorelui meu. Iar anul trecut am reușit, în sfârșit, să predau la universitate. Între timp, făcusem foamea, trecusem prin momente de disperare, suferisem umilinţe și urâsem Londra din tot sufletul. Fusesem un imigrant ilegal și un outsider. Încercasem să mă lupt cu sistemul, ca să realizez că nici măcar nu contam suficient pentru a fi învinsă de el. Cunoscusem oameni minunați, majoritatea aflați în trecere spre un loc cât mai departe de Londra, toți luptând pentru carierele și viețile lor, punând totul sub semnul întrebării și reușind să se și distreze în acest timp.
Unii dintre ei sunt cei care scriu despre Londra în acest număr din ARTA – unii o urăsc, alții o iubesc, unii au sângerat până aproape de moarte sub vraja ei, în timp ce alții se folosesc de ea cu indiferență. I-am rugat să scrie despre lucruri pe care le-am dezbătut, care ne-au afectat, sau despre care am aflat de la ei: cum era Londra „când era cool" (interviul meu cu Jonathan Miles), de ce acum e doar o mare afacere (așa cum spune Bill Balaskas) și schilodește pe oricine vrea să fie creativ, de ce a transformat chiar și educația în ceva ce poate fi cumpărat numai cu bani (așa cum demonstrează Abbie Vickress și Sitcom). Alții au preferat să cartografieze practici noi care și-au avut originea în Londra: ficțiunea arhitecturală (Claire Jamieson), Art Writing (Travis Jeppesen), sau conceptualismul virtual (Joseph Taylor). Unii dintre noi au ales să discute despre angoasele personale cu cineva: Angels Miralda cu Victor Delvecchio, sau eu însămi cu renumitul artist Ian Kiaer.
Aceste lucruri contează pentru că Londra este un mit asupra căruia stau ațintiți ochii artiștilor din întreaga lume – și aproape nimic din ceea ce s-a spus despre Londra nu te pregătește pentru o întâlnire față în față. Scena artistică din acest loc crud și fantastic reflectă arhitectura orașului: modul în care the City – luxosul district financiar – este înconjurat de șiruri de locuințe sociale, în care artiștii închiriază cămăruțe de la imigranți de generația a treia care trăiesc din ajutorul social oferit de statul britanic. Instituții ca Tate strălucesc deasupa a miriade de spații underground, care vor muri de îndată ce o publicație obscură le va acorda momentul de glorie. Artiști și curatori se vor lupta ca niște câini înfometați pentru unica lor șansă la os – și cei mai mulți nu vor ajunge niciodată la el. Cu toate acestea, milioane ca ei, cu toții strălucitori și plini de încredere, vor veni să-și încerce norocul în acest oraș al orașelor.
Cred că Londra nu mai este un loc pentru ființe umane, ci întruchiparea cea mai fidelă a deșertului realității. Anul trecut, când am putut în sfârșit să-mi permit propria cameră, am ieșit din casa *mea*, am mers pe strada *mea*, și am respirat pentru prima dată aerul Londrei. Era momentul să plec (pentru că eram încă în viață) și de acum încolo să folosesc Londra ca pe un loc de joacă/luptă ocazional. Era momentul să pun în aplicare tot ce mă învățase orașul și să mă îndrept spre casă. De aici s-a născut proiectul acestui dosar.

The London Art Scene, As Seen by Those Who Survived It

text by Cristina Bogdan

When I came to London 4 years ago, I was leaving Paris because it had become a bore. I was stuck. I wanted to make it in the art world and London seemed like the only place in Europe to do so. It had the schools, the independent art scene, the money, the parties. In less than a year, I would be appointed curator in some avant-garde little gallery in the East End and start my Ph.D. which would be paid for – because I was worth it and this was a culture of meritocracy.
It was only 2 years later that I stopped working in bars. 2 and a half years later that I admitted I couldn't afford the Royal College of Art – which I 'bluffed' my way into, as my tutor said. And finally, last year, I got my break and started lecturing at University. In the meantime, I had starved, despaired, been humiliated and hated London with all my guts. I had been an illegal immigrant and an outsider. I had tried to fight the system only to realize I didn't even matter enough to be defeated by it. I had met amazing people, mostly there on their way to somewhere that is as far from London as possible, all fighting for their careers and their lives, questioning everything and still enjoying every bit of it.
Some are writing about London in this issue – some hate it, some love it, some of them have been bled to a near death under its spell, while others own it with indifference. I wanted them to write about things we might have debated, suffered from, or I might have found out from them: what London was like 'when it was cool' (my interview with Jonathan Miles), why now it's just business (as Bill Balaskas wonders) and it's crippling creative people, why it has turned even education into something only money can buy (as Abbie Vickress and Sitcom prove). Others preferred to map new practices having originated in London: architectural fiction (Claire Jamieson), Art Writing (Travis Jeppesen), or virtual conceptualism (Joseph Taylor). Some of us chose to talk about our anguish, like Angels Miralda and Victor Delvecchio, or myself questioning renowned artist Ian Kiaer.
These things matter because London is a myth everyone has their eye on – and almost nothing you have been told about it can prepare you for your face to face with it. The art scene in this cruel and fascinating place mirrors its geography: the way in which the City – the glossy financial district – is boarded by rows of insalubrious council flats, where artists sublet tiny rooms from third generation immigrants living on benefits. Glamorous institutions like the Tate shine high above a myriad of underground spaces, which will die as soon as they have shone in some obscure publication. Artists and curators will fight like hungry dogs over some opportunity of a bone, and most of them will never have their moment of glory. Yet millions like them, all brilliant, all confident, will come to try their chance in this city of cities.
I believe London is not a place for human beings anymore: it is as close as it gets to the desert of the real. Last year, when finally I could afford my own room, I walked out of *my* house – on *my* street – and breathed for the first time the London air. It was time to go (because I was still alive) and from now on use London as an occasional playground. It was time to put into practice what I had learned and head back home.
And this is where the project to put together the texts which you are about to read comes from.

Un artist în Londra

text de **BILL BALASKAS**

Introducerea mea pe scena artistică a Londrei s-a produs într-un decor ameţitor: sala principală a celei mai faimoase case de licitaţie din oraş şi din lume. Mă aflam acolo împreună cu prietenul meu de atunci, acum galerist, care venise să liciteze pentru nişte lucrări de la începutul secolului XX din partea clienţilor săi. Licitaţia s-a desfăşurat neaşteptat de bine: a reuşit să cumpere majoritatea lucrărilor de artă pe care le dorea, la preţuri relativ bune. Multe dintre ele erau frumoase de-ţi tăiau respiraţia: compoziţii măiestre, culori vibrante, tehnici inovatoare şi un puternic simţ al identităţii artistice, toate îngemănate. Procesul de licitaţie a fost destul de năucitor, cu tablouri şi sculpturi de dimensiuni şi preţuri estimativ diferite, care apăreau şi dispăreau cu o viteză uluitoare. M-am trezit că răsfoiesc catalogul de la un capăt la altul, încercând să memorez cât de mult puteam. Mă simţeam realmente fericit pentru că avusesem ocazia să văd toate acele opere extraordinare, de geniu artistic, într-un interval de timp de doar câteva ore. Totuşi, cu trecerea timpului, am început să realizez că interesul principal al celor care participau la licitaţie nu erau lucrările propriuzise – cel puţin nu atât timp cât se aflau în sala de licitaţie. În schimb, discuţiile se concentrau pe sumele de bani care fuseseră cheltuite, motivul pentru care fuseseră cheltuite şi cine le cheltuise, posibila falsificare a unora dintre lucrări, şi multă bârfă despre cine se culca cu cine din acea încăpere, şi cum reuşiseră să-şi clădească o carieră ca artişti, curatori sau critici. E drept, la vârsta de 23 de ani şi când încă mai studiam pentru licenţă, a fost în cele din urmă un context destul de descurajant prin care mi-am căpătat prima „privire dinăuntru" asupra prestigioasei pieţe de artă din Londra. În zilele care au urmat, m-am trezit că îmi pun serios la îndoială judecata şi optiunile recente de viaţă: însuşi faptul că plecasem din Grecia după ce obţinusem o diplomă în economie, pentru a studia arta în Marea Britanie.

Cu doar şapte ani mai târziu, în ianuarie 2013, condiţiile erau oarecum diferite, întrucât mă pregăteam să expun cea mai mare lucrare de artă făcută de mine vreodată, într-unul dintre locurile publice cele mai proeminente din Londra: un panou de 23 de metri înălţime, desfăşurat pe faţada Royal College of Art. Înscris cu propoziţia (ironică) „Piaţa ne va salva", panoul urma să fie ridicat la sediul istoric al Colegiului, în South Kensington, vizavi de Royal Albert Hall şi de Albert Memorial, din Hyde Park. Scopul lucrării nu era de a interfera cu faţada unei clădiri de marcă, acoperind o parte din aceasta. Mai degrabă, dorea să zdruncine ideea însăşi a ceea ce înseamnă să fii un artist care lucrează în condiţiile socioeconomice actuale, de austeritate şi finanţări reduse. Totuşi, de remarcat faptul că, pentru a realiza acest proiect, am fost nevoit să folosesc „canalele" pieţei care-mi fuseseră deschise până în 2013. În acel moment, eram reprezentat de o galerie comercială, colaboram cu anumiţi curatori în spaţii comerciale şi necomerciale, criticii de artă scriau lucruri bune (şi uneori rele) despre expoziţiile mele, iar eu îmi vindeam lucrările colecţionarilor la marile târguri de artă din lume. Ambiţiosul meu proiect cu panoul fusese finanţat de o astfel de colecţionară, care îmi sprijinise cu generozitate viziunea artistică (şi politică). Fără ea, costurile legate de producţia şi instalarea panoului nu ar fi putut fi acoperite. În mod normal (dar destul de naiv), aşteptările mele privind impactul panoului asupra scenei artistice londoneze erau destul de mari. Eram sigur că intervenţia mea asupra faţadei uneia dintre cele mai importante şcoli de artă va iniţia dezbateri aprinse în presa britanică, în rândul instituţiilor de învăţământ şi – desigur – printre decidenţii politici. Şi totuşi asta nu s-a întâmplat. De fapt, panoul s-a bucurat de o publicitate mult mai mare în alte ţări din Europa decât în Marea Britanie însăşi: pur şi simplu, londonezii au decis că panoul nu era acolo… Foarte interesant, în seara vernisajului expoziţiei, unul dintre decanii şcolii mi-a mărturisit că unii fondatori ai instituţiei, care lucrau pe piaţa financiară, interpretaseră inscripţia de pe panou ad-litteram: credeau că, în sfârşit (!) învăţământul recunoştea contribuţia substanţială pe care o avusese piaţa la însăşi existenţa artelor. În mod evident, această interpretare era departe nu doar de intenţiile panoului, ci mai ales de preocupările mele generale, ca artist…

Scriu acest scurt articol într-un tren de la Newcastle la Londra, întorcându-mă de la deschiderea unei noi mari expoziţii în care fi-

1

2

3

gurează acest panou. Expoziția se concentrează pe relația dintre artă și finanțe din 1700 până în prezent, și va fi itinerată în toată țara în anii următori. Lista de muzee și galerii care o vor găzdui nu include în prezent și o prezență la Londra. Ce spun, așadar, toate astea despre unul dintre cele mai puternice orașe din lume, când e vorba despre arta contemporană? Mie, unuia, mai mult decât orice, îmi indică faptul că Londra este un oraș cu contradicții inerente. Pe de o parte, este un oraș bogat, ceea ce înseamnă că sunt mai multe posibilități de a produce proiecte noi și adesea ambițioase, care s-ar fi materializat foarte greu altundeva. Și, pe de altă parte, bogăția și ierarhiile sale aferente poartă cu ele un context inerent conservator, care se opune artei angajate politic și social, cât și dezbaterilor neplăcute pe care le-ar putea genera conținulul acesteia. Trăind la Londra (și muncind din greu), un artist poate să creeze lucrări noi și foarte interesante, care vor ajunge la un public unic, larg, de specialiști și nespecialiști. Aceasta are însă un preț. Costul vieții în acest oraș crește zilnic, în timp ce calitatea vieții și numărul de oportunități, nu. Uneori, mi se pare că Londra este un oraș cu prea multă bogăție și prea mulți artiști. Poate că a venit timpul să merg mai departe.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Bill Balaskas, ÉCANOMIE, 2011, mixed-media site-specific installation (paint, brushes, plastic buckets, wooden plinth), dimensions variable. Courtesy of the artist and Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki.
2. Bill Balaskas, Re: Evolution, 2013, printed fabric installation, 1.5 x 2.5 m. Courtesy of the artist and Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki.
3. Bill Balaskas, Culture, 2013, mixed-media installation (neon, 1000 metres of cable, socket), dimensions variable. Courtesy of the artist and Kalfayan Galleries, Athens – Thessaloniki.

Being an Artist in London

text by BILL BALASKAS

My introduction to London's art scene took place amid an undeniably dazzling setting: the main hall of one of the city's (and the world's) oldest and most famous auction houses. I found myself there with my then friend, now gallery owner in order for him to bid for some early 20th century works on behalf of his collectors-clients. The auction went unexpectedly well: he managed to buy most of the artworks that he intended to, at relatively good prices. Many of them were breathtakingly beautiful: masterful compositions, vibrant colours, innovative techniques and a strong sense of artistic identity, all coming together. The bidding process was rather overwhelming, as paintings and sculptures of different sizes and estimation prices started appearing and disappearing at amazing speed. I found myself frantically going back and forth in the catalogue's pages, trying to memorise as much as I possibly could. I was feeling genuinely happy for having been offered the opportunity to see all those great pieces of artistic genius within a time span of just a few hours.

However, as time went by, I started realising that the works themselves were not the main interest of the people who attended the auction – at least not whilst being in the auction room. Instead, most of the talk was about the sums of money that had been spent, the reason why and by whom, the potential forgery of some of the paintings, along with a lot of gossiping about who was or had been sleeping with whom in the room and how they had managed to build their careers as artists, curators, or critics. Arguably, at the age of 23 and while still studying for my Bachelor, this ended up being a rather discouraging context through which to gain my first "insider's view" into London's prestigious art market. In the days that followed, I found myself seriously doubting my judgement and recent life choices: the very fact that I had left Greece after finishing my degree in economics in order to study art in the UK.

Just seven years later, in January of 2013, the conditions felt rather different, as I was preparing to exhibit my largest ever artwork at one of London's most prominent public locations: a 23-metre-high banner displayed on the façade of the Royal College of Art. Featuring the (ironic) phrase "The market will save us", the banner was raised at the college's historical headquarters in South Kensington, opposite the Royal Albert Hall and the Albert Memorial in Hyde Park. The work's aim was not simply to disrupt the façade of a prominent public building by covering part of it. Rather, it aimed at disrupting the very idea of what it means to be an artist working under the current socioeconomic conditions of austerity and funding cuts. Yet notably, in order to realise this project, I had to take advantage of the "channels" of the market, which by 2013 had been opened to me. By that time I was represented by a commercial gallery, I was collaborating with curators in commercial and non-commercial spaces, art critics were writing good (and sometimes bad) things about my exhibitions, and I was selling my works to collectors in major art fairs around the world. My ambitious banner project was funded by such a collector, who generously supported my artistic (and political) vision. Without her, the production and installation costs of the banner would have never been met.

Quite naturally (but rather naively), my expectations about the banner's impact on London's art scene were quite high. I felt confident that my intervention on the façade of one of the world's most important art schools would initiate some lively debate in the British press, across educational institutions and – of course – amongst policy makers. However, this never happened. In fact, the banner enjoyed much wider publicity in other countries around Europe than in Britain itself: quite simply, people in London decided to pretend that the banner was not there... Most interestingly, during the exhibition's opening night, one of the college's governors revealed to me that some of the institution's funders, who were working in the financial sector, had actually interpreted the banner's phrase literally: they thought that, finally (!), education was recognizing the substantial contribution made by the markets to the very existence of the arts. Obviously, this interpretation stood far not only from the banner's intentions, but also from my general preoccupations as an artist…

I am writing this short article on a train from Newcastle to London, returning from the opening of a major new exhibition that features the banner. The exhibition focuses on the relationship between art and finance from 1700 until the present day, and it will tour the country over the next couple of years. The list of the museums and galleries that will host it does not currently include a London venue.

So, what does all this say about one of the most powerful cities in the world when it comes to contemporary art? For me, above anything else, it indicates that London is a city of inherent contradictions.

On the one hand, it is a city of wealth, which entails that there are more opportunities to produce new and often ambitious projects, which would have been very difficult to materialize in other places. And, on the other hand, wealth and its attached hierarchies carry with them an inherently conservative context, which stands opposite politically and socially engaged art and the unpleasant debates that its content might engender. By

living in London (and working hard), an artist is likely to create new exciting works while reaching a uniquely large specialist and non-specialist audience. But this comes at a price. The cost of living in the city is rising day by day, while the quality of life and the number of opportunities isn't.

Sometimes, I feel that London is a city with too much wealth and too many artists. Perhaps, it is time to move on.

Un interviu cu Ian Kiaer, povestit de Cristina Bogdan lui Jonathan Miles

1

2

Ian Kiaer (născut în 1971) este unul dintre cei mai importanţi artişti britanici actuali, iar expoziţia sa cea mai recentă a fost la Henry Moore Institute din Leeds. Ian predă de asemenea la catedra de Pictură de la Royal College of Art din Londra. La sugestia propriului meu profesor, Johathan Miles, m-am dus să îl văd ca să discutăm despre lucrarea mea de doctorat. Mai târziu, am avut ocazia să îi iau un interviu, dar am pierdut o parte din înregistrare. Ceea ce urmează este o relatare imaginară a discuţiei noastre, combinată cu fragmentele din transcrierea salvată.

Deci, Johathan, am făcut acest interviu cu Ian Kiaer.
Ştiu, mi-a spus.
Da? Ce ţi-a spus?
A zis că aţi petrecut o seară frumoasă.
Pentru că nu sunt prea sigură despre cum a mers totul.
De ce?
Păi, dacă mă uit la notiţele mele, aş spune că interviul nu a fost atât despre el şi opera lui, cât despre faptul că încercam să obţin răspunsuri la întrebări importante pentru mine. Ian a fost un profesor, nu un artist cu mine. M-a ajutat să-mi dau seama de nişte lucruri.

Ei bine, sunt sigur că a fost conştient de asta.

Posibil. În orice caz, la finalul conversaţiei noastre, nu voiam altceva decât să iau totul iar de la capăt. Mi-a luat o vreme ca să găsesc tonul potrivit.

Spune-mi despre ce aţi vorbit. Aţi discutat despre procesul lui de creaţie? E foarte elocvent pe tema asta.

Am făcut-o. Eu am zis „producţie”. *Să vorbim despre producţie.* Stai să mă uit la transcriere… Ian a spus: Am avut ideea asta de ceva vreme – e vorba de atitudini diferite faţă de creaţie. Una dintre ele e legată de un text pe care l-a scris Agamben, în cartea *Un om fără conţinut*, *poesis* şi *praxis*. Probabil că citez greşit, dar el începe, ca Heidegger, cu pierderea sensului cuvintelor în traducere. Adesea, când vorbim despre producţie, vorbim despre această idee de praxis, pentru că totul s-a latinizat, iar romanii privilegiau praxis-ul, care este ideea voinţei, a facerii, ceea ce înseamnă că prin voinţă aduci ceva în existenţă. Grecii preferau poesisul praxisului. Poesis-ul este interesant în relaţie cu procesul de creaţie, întrucât privilegiază un spaţiu înainte de facere, înainte de producţie, care este o idee de prezenţă şi prezenţa gândirii. Unele dintre lucrările mele ajung de fapt chiar aşa – lucrul pe care a stat lucrarea devine mai interesant decât lucrul acela.

JM: Are o viziune foarte romantică despre procesul artistic, nu?
CB: Da, cred că folosim exact acest cuvânt mai târziu. Să-ţi mai citesc şi alte fragmentre din transcriere? Intrăm în detaliu despre această diferenţă între praxis şi poesis.

JM: Dă-i drumul.

CB: Este ca diferenţa dintre lucrare aşa cum este ea în atelier, şi aşa cum este ea plină de sens pentru producător, şi lucrarea în afara atelierului?
IK: Când iese în afara atelierului e ceva diferit, dar are de-a face şi cu relaţia cu lucrul pe care îl faci. Asta se schimbă într-adevăr atunci când se schimbă şi lucrul. De pildă, o sumedenie de lucrări din anii nouăzeci, mai ales *Estetica Relaţională*, au însemnat că artiştii au devenit producători – faci strategii, aranjezi ca lucrurile să fie făcute pentru tine, creezi structuri şi la sfîrşit lansezi produsul. Este o relaţie foarte diferită de facere, faţă de, să zicem, ideea mea de poesis în cadrul atelierului. Asta nu înseamnă că una este mai bună decât cealaltă, doar că anumite lucruri nu sunt posibile dacă te gândeşti la producţie doar ca la ceva controlat de voinţă. Iar Agamben discută asta începând cu secolul XIX – ideea că modernitatea are ceva de-a face cu faptul de a voi ca ceva să capete existenţă. Este şi o noţiune tipică avangardei.

CB: Aşadar, tu cum lucrezi? Lucrezi mereu în atelier?
IK: Nu neapărat, nu, dar cred că atelierul este important. Şi cu toate ideile acestea despre o dinamică – să lucrezi dintr-o cameră de hotel, de pe laptop – există o relaţie cu a fi într-un loc pentru un anume timp şi a nu face foarte mult. Dacă asta sună total romantic, nu ştiu. Dar implică şi faptul că nu ai atât de mult control asupra a ce se întâmplă de pe o zi pe alta şi cred că asta face parte de asemenea din munca mea.

CB: E vorba de a fi mereu într-o poziţie creatoare, şi nu de a crea mereu?
IK: Da, exact asta. Benjamin vorbeşte despre *flâneur* – şi asta funcţionează. Cineva care este într-un mediu urban şi alege să nu facă foarte mult; această hoinăreală este o formă diferită de activitate, într-un ambient total deschis.

CB: Consideri că se produce o întoarcere generală la un ritm diferit de cel foarte rapid, contemporan?
IK: Cred că ţi-am vorbit despre asta mai înainte, dar ideea asta de a te întoarce înapoi nu este ceva la care să mă gândesc cu plăcere, la fel cum şi ideea de a merge înainte este problematică pentru mine. Are de-a face cu felul în care citeşti istoria şi mai ales cu ideea modernistă de progres.

3

CB: De unde și ideea de model…
IK: Da, modelul îți permite să ai o relație diferită cu ideile lineare de progresie.

CB: Așa că în acest punct, am început să vorbim despre ceea ce am menționat la început – modelul, tradiția, istoria. Am întrebat:

CB: În structuralism, modelul este o noţiune care intră foarte repede în conflict cu istoria, împingând-o în fundal. Te recunoşti în această definiţie a modelului, cu limitările ei?
IK: Poate fi contradictoriu, dar nu aș susține un model singular de gândire la care să aderi. Eu nu m-aș așeza să mă gândesc – ce model ar trebui inventat care să mi se potrivească când mă gândesc la istorie. Cred că ţine mai mult de a avea un simţ pentru ceea ce este potrivit. De pildă, tocmai am scris un text pentru *Frieze Masters* despre o pictură a lui Pietro Longhi. Este un pictor galant venețian din secolul al XVIII-lea. Eu vorbesc despre un tablou care mă interesează foarte mult. Nu pun cu adevărat sub semnul întrebării poziția mea față de, să zicem, timp sau modernitate, sau avangardă, sau progres. Chiar mi se potrivește să mă gândesc la acest tablou anume. Cum aș proceda ca să creez un model care să includă asta ca opțiune? Ar fi incredibil de complicat. Dar lucrurile nu se petrec în felul ăsta neapărat. Am făcut un proiect la Querini Stampalia din Veneția – spațiul are un raport cu Longhi, un pictor la care mă uitam pe vremea când mergeam la National Gallery, când lucram în culisele unui teatru. Era o legătură naturală. Când am început să mă gândesc la Longhi, am început să mă gândesc la un mod diferit de a gândi despre pictură.

CB: Și despre ce este articolul?
IK: Titlul tabloului este, în engleză, A *Nobleman Kissing A Lady's Hand* (*Nobil sărutând mâna unei doamne*), care este un titlu groaznic. Dar în italiană, tabloul este intitulat *Il Bacciomano*, care înseamnă „sărutarea mâinii" și care deschide tabloul într-un mod total diferit la ideea de atingere, la o idee de maniere, care este repetată atât de des și care introduce aceste idei despre convenție. Convenția ca ceva productiv în sine, contrar a ceea ce și-ar dori avangarda. Convenția înseamnă împreunare și ideea de a construi pe un corp de cunoaștere – ceea ce devine foarte interesant în raport cu pictura. Asta mă duce la Pietro Longhi. Dar cum aş putea stabil un model de gândire despre el?
Reacționezi la această idee de convenție ca ceva productiv...

CB: Nicidecum. Am fost interesată odionioară de pictura religioasă, iar pictura religioasă este bazată în întregime pe convenţie. În creştinism, tradiţia este corpul de scrieri ale Părinţilor Bisericii, la care se poate adăuga doar în anumite limite. Noţiunea aceasta de tradiţie s-a pierdut însă total în zilele noastre, nu mai putem relaţiona cu tradiţia în acest fel.
IK: Ei bine, da și nu. Dacă e să ai o relație apreciativă cu pictura religioasă, trebuie să înțelegi ideea asta de tradiție. Poţi spune că nu mai este valabilă, sau relevantă, dar atunci te rupi de toată această dezvoltare a gândirii, și aș sugera că asta nu este așa de interesant. Este destul de interesant in raport cu pictura de icoane – dacă privești o icoană, trebuie să ai o idee despre cum s-a dezvoltat această tradiție de gândire.

CB: Desigur, dar ce voiam să spun e că înainte, raportul cu tradiţia era unul de venerare, unul în care nu îţi era ruşine să copiezi, să imiţi, şi să-ţi adaugi propriile gânduri unui şir lung de gânditori. Oamenii încă mai fac asta, evident, dar punctul focal s-a mutat de la adăugire la ruptură, la ceea ce faci şi care este diferit de ce a fost înainte. Asta poate fi însă şi întrucât cei care adaugă nu gândesc cum trebuie despre raportul lor cu lucrul la care adaugă. În cazul icoanelor moderne, există de multe ori o nerecunoaştere a ceea ce fac ele. Nu poţi să intri pur şi simplu într-o tradiţie, o tradiţie care a fost întreruptă.
IK: Trebuie să existe un raport diferit față de această idee de convenție. Desigur, nu am să mă apuc să pictez tablouri cu oameni care își sărută mâna unul altuia – asta ar fi un raport nefericit față de convenția despre care îți vorbesc. Nu spun nici că acea convenție este neproductivă – ea deschide o cale de gândire despre pictură, care ar putea fi pentru acum. Este legată de ideea acesta de gest, de sunet, de atingere, despre care vorbește acum Jean Luc Nancy, de manieră, de comportament, de a aborda ceva cu o cunoaștere acceptată sau un fundament anume, cu care abordezi o operă de artă. În acest sens, ai multe de luat de la această lucrare – de aceea e poate o interpretare greșită…

CB: Și am fi încheiat așa, pe o notă de celebrare, dar în cazul ăsta n-aș fi pus întrebările care mă răscoleau cu adevărat. Trebuia să aflu despre bani, despre lucruri pe care le faci ca să supraviețuiești, despre tot ceea ce nu se vede în opera ta…

CB: Ai spus că faci și o lucrare pentru Art Basel…
IK: Da... Este o lucrare care are legătură cu podeaua atelierului meu. Am să frec podeaua atelierului, un gest foarte simplu. Vine cumva de la sine să faci asta, dat fiind că e vorba de muncă, dar și despre a nu face nimic.

CB: Cum te simţi aşadar făcând parte din acest circuit comercial al artei?
IK: Păi știi ce a spus Mike Kelley despre târgurile de artă – e ca ideea aceea că părinții tăi fac amor – știi că se întâmplă, dar ai prefera să nu vezi asta.

CB: Crezi însă că există o cale de a face ceva în afara acestui sistem?
IK: Cred că asta se întâmplă tot timpul! Făcând lucrări cu prieteni, în spații non-comerciale sau scriind, ținând conferințe.

CB: Dar cum se poate trăi din asta? Mă interesează ce înseamnă de fapt să faci artă – eşti în poziţia cuiva care are o slujbă? Poate munca artistică să fie echivalentă cu o slujbă? Şi ce înseamnă, ce produce cineva atunci când face artă?
IK: Dacă mă gândesc la mine, tranziția dintre studenție și ceea ce fac acum nu este atât de diferită. Ca student la arte plastice, lucram în culisele unui teatru, așa că lucram în timpul zilei, iar noaptea lucram la teatru, iar asta era o modalitate bună de a nu cheltui bani. După facultate, am început să vând lucrări; era mai uşor atunci, era înainte de criză. Vezi cu siguranţă cât de dificil e să vinzi lucrări după 2008. Şi mai e ceva – eu am o relaţie idealistă cu educaţia artistică. Nu ştiu ce crezi tu, după toată povestea cu Royal College, dar adevărul este că noi profesorii suntem plătiţi foarte puţin pentru ceea ce facem… Dar dacă predai şi vinzi lucrări, se adună cumva.

CB: Mă întreb de asemenea despre relaţia dintre artă şi bani. Am discutat recent despre finanţarea proiectelor mele cu oameni care nu sunt apropiaţi de artă, şi care au tendinţa să mă întrebe ce vor obţine în schimbul banilor lor. Eu le răspundeam: „Păi, artă", dar am început repede să mă gândesc ce însemna, de fapt, acest răspuns. Ce produc eu, de fapt, atunci când fac artă?
IK: Ca sa răspund la asta, ar fi util să ne întoarcem la distincția dintre poesis și praxis. Întrebarea în sine este greșită, întrucât presupune ideea că există o corelație directă între ceea ce investești și ceea ce obții. Răspunsul este că nu poți obține absolut nimic – sau poți obține ceva care este extraordinar. Prin definiție, dacă va fi extraordinar, nu poți să prevezi asta de la început. E important să aperi această poziție. Poate că e mai ușor de apărat în fața unui sponsor privat, dar e cu siguranță mai greu în fața guvernelor sau instituțiilor de educație, care îți cer să justifici că proiectul tău va fi în beneficiul societății, ceea ce este și mai rău.

4

CB: De ce crezi că oamenii pun întrebarea asta acum?
IK: Din cauza acestei idei, că poți să traduci mereu un lucru – banii – în valoare. Una e costul, iar cealaltă este valoarea – iar valoarea refuză să opereze în acest fel, refuză această traducere directă – așa că nu primești niciodată ceea ce plătești când e vorba despre artă.

CB: Întrebarea asta duce însă la o alta – dacă arta este cel mai eficient mod de a face ceva.
IK: Cu siguranţă nu! Dar de unde dorința asta de eficienţă? Mergem înapoi la ideea aceea de producție...

CB: Eu cred că văd întrebarea asta în mod diferit, în termenii poziției tale în lume și în raport cu sinele... Poate că poți începe cu arta, dar de fapt ea nu răspunde la întrebările cărora le promite să le răspundă...
IK: E întru totul adevărat. Arta nu răspunde neapărat la ceva.

CB: Restul înregistrării s-a pierdut. Dar îmi amintesc că am vorbit mai mult decât Ian din acel punct încolo.
IK: Deci știi despre ce era vorba în restul textului.

CB: Știu – îmi susțineam motivele de neliniște și puneam genul de întrebări pe care am venit să ți le pun ție acum.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - 4. Ian Kiaer, *Henry Moore installation*, 2014
5. Ian Kiaer, *Il Baciamano*, 2104. Copyright the artist. Courtesy Alison Jacques Gallery, London
Photo: Michael Brzezinski

An Interview with Ian Kiaer, Told by Cristina Bogdan to Jonathan Miles

Ian Kiaer (born 1971) is a London-based artist, whose most recent show was at the Henry Moore Institute, Leeds. He is also a tutor in the Painting department at the Royal College of Art. Upon the suggestion of my own tutor, Jonathan Miles, I went to see him and discuss my work. I then had the opportunity to interview him, but lost part of the recording. What follows is an imaginary account of our discussion, combined with bits of the surviving transcript.

So, Jonathan, I did this interview with Ian Kiaer.
I know, he told me.
Oh? What did he say?
He said you had a nice evening.
Because I'm not so sure about how it all went.
Why?

Well, looking at my notes, I'd say the interview wasn't as much about him or his work as it was about getting answers to questions which mattered to me. Ian was a tutor, not an artist with me. He helped me figure out things.

Well, I'm sure he was aware of that.

Possibly. In any case, by the end of our talk, all I wanted to do was to start over again. It just took me time to find the right tone.

Tell me what you talked about. Did you discuss his working process? He is very eloquent about that.

We did. I said, "production". *Let's talk about production*. Let me look at the transcript… Ian said: There's this idea I've had for a while – it's to do with different attitudes towards making. One of them is to do with a piece that Agamben wrote in *A Man without Content – Poiesis and Praxis*. I'm probably misreading it, but he begins, like Heidegger, about the loss in translation of the meaning of words. Very often when we talk about production, we talk about this idea of praxis, because everything became latinized and the Romans privileged praxis, which is the idea of will, of making, which is to do with willing something into existence. The Greeks valued poiesis over praxis. Praxis is interesting in relation to making work, because it does privilege a space before making, before production, which is an idea of presence and presence of thought. Some of my works actually end up like that – the thing that the work has been lying on becomes more interesting than the thing.

JM: He has a very romantic vision of art-making, doesn't he?

CB: Yes, I think we use this exact word later on. Shall I read you some other bits of the transcript? We go into more detail about this difference between praxis and poiesis.

JM: Go ahead.

CB: Is it like the difference between the work as it is in the studio and as it is meaningful to the producer, and the work when it gets out?
IK: When it gets out, that's something else, but it's also got to do with the relationship with the thing that one's doing. For example, a lot of work from the 90s, particularly *Relational Aesthetics*, meant that artists became producers – you strategize, you arrange for things to be made for you, you set up structures and you let the thing go. That is a very different relationship to making than, say, my idea of poiesis within the studio. It's not to say that one is better than the other, it's just that certain things aren't possible if one only has an idea of production as that which is controlled by the will. And Agamben is discussing this from the 19th C. onwards – the idea that modernity has got to do with willing something into existence. It's a notion of the avant-garde as well.

CB: So how do you work then? Do you always work in the studio?
IK: Not necessarily, no. but I think the studio is important. And with all these ideas of a dynamic – operating from a hotel room, from one's laptop – there is a relationship to being in one place for a while and doing not very much. Whether that sounds totally romantic, I don't know. But it also implies that one doesn't have so much control of what is made from day to day, and I think that's also part of the work that I make.

CB: Is this about always being in a position of creating rather than always creating?
IK: Yes, exactly. Benjamin talks about the flâneur – and it works. Someone who is in an urban environment and chooses to not do so much; this hanging out is a different form of activity, in a totally open setting.

CB: Do you feel there's a general return to a

different pace than the very fast contemporary pace?
IK: I think I've talked to you before about this, but this idea of going back is not something I like to think about, just as for me the idea of going forward is problematic. It is to do with how one reads history and particularly the modernist idea of progress.

CB: Hence the idea of the model…
IK: Yes, the model allows one to have a different relationship to linear ideas of progression.

CB: In structuralism, the model is a notion that very quickly enters into conflict with history, relegating it to the background. Is this something you relate to?
IK: It's maybe contradictory, but I wouldn't advocate a singular model of thinking that one should commit to. I think it's much more of having a sense of what's appropriate. For example, I've just written a text for Frieze Masters about a Pietro Longhi painting. He's an 18th C Venetian society painter. I talk about one painting, which really interests me. I don't really question my position to, say, time, or modernity, or the avant-garde, or progress. It really does suit me to think about this particular painting. How would I go about designing a model that would include this as an option? It would be incredibly complicated. But that's not how things necessarily happen. I made a project in the Querini Stampalia in Venice – the space has a relationship with Longhi, a painter I used to look at when I went to the National Gallery when I was working backstage in a theatre. It was a natural connection. When I started thinking about Longhi, I started thinking about a different way of thinking about painting.

CB: So what is the article about?
IK: The title of the painting is, in English, *A Nobleman Kissing A Lady's Hand*, which is an awful title. But the painting is called *Il Bacciomano* in Italian, which means 'the kissing of the hand' and opens up the painting in a totally different way to an idea of touch, and an idea of manners, which is repeated so often and brings in these ideas of convention. Convention being something that is productive in itself, rather than something to be fought against, as the avant-garde would want it. Convention is a coming together, and an idea of building on a body of knowledge – which, in relation to painting, becomes quite interesting. This brings me to Pietro Longhi. But how could I set up a model to think about him?
You are reacting to this idea of convention being productive…

CB: Not at all. I used to be interested in religious painting before, and religious painting is completely based on convention. In Christianity, tradition is the body of writing by the Church fathers, to which one can add only within certain margins. But this notion of tradition is completely lost nowadays, one can no longer relate to tradition in this way.
IK:Well, yes and no. If one is going to have an appreciative relation to religious painting, one needs to understand this idea of tradition. You

5

can say it is invalid, or no longer relevant, but then one is cutting oneself from all this development of thinking, and I would suggest that that is not so interesting. This is quite interesting in relation to icon painting – if one is going to look at it, one does need to have an idea about how this tradition of thought has developed.

CB: Sure, but what I meant was that before, the relation to tradition was one of veneration, where one would not be ashamed to copy, to imitate, and to add one's own thoughts to a long line of thinkers. People still do that, obviously, but the focus has shifted from the addition to the rupture, to what one does that is different to what was before.
IK: But that is also maybe because those who are adding are not thinking properly about their relationship to the thing they're adding to. In the case of modern icons, there's often a misrecognition of that they are doing. You can't just enter into a tradition now, a tradition that has been broken. There needs to be a different relation to this idea of convention. Of course, I'm not going to go around painting pictures of people kissing each other's hands – that would be an unfortunate relationship to this convention that I'm talking about. I'm also not saying that convention is unproductive – it does open up a way of thinking about painting, that could be for now. It is to do with this idea of gesture, of sound, of touch, which Nancy is talking about now, of manner, of behaviour, of approaching something with an agreed knowledge, or a certain foundation with which you approach an artwork. In that sense, there is lots to be taken from this work – that is why it is perhaps a misreading…

CB: And so we were going to and on a celebratory note, but then again I wouldn't have asked the questions that truly disturbed me.

CB: You mentioned you were also doing a piece for Art Basel…
IK: Yes… It's a piece that has to do with the floor of my studio. I will do a rubbing of my studio floor, as the most basic thing I can do. It's somehow very forthright that you do this thing, which is about labour, but is also about doing nothing.

CB: So how do you feel about being part of this commercial art circuit?
IK: Well, you know what Mike Kelley said about art fairs – it's like this idea of your parents making love – you know it happens, but you'd rather not see it.

CB: But do you think there's a way of doing things outside of this system?
IK: I think it happens all the time! Through making work with friends, in non-commercial spaces, or writing, giving talks.

CB: But how do you live off that? I'm interested in what it actually means to make art – are you in the position of one who has a job? Can the artistic work be equivalent to a job? And what does it mean, what does one produce when one makes art?
IK: If I think about myself, the transition between being a student and what I'm doing now is not so different. As an art student, I used to work backstage in a theatre, so I used to work during the day and at night work in the theatre, and that was a good way of not spending money. After college, I started selling work; it was easier then, because it was before the crash. One definitely sees how much harder it is to sell things post 2008. But then – I have an idealistic relation to art education. I don't know what you think, after having struggled to go through the Royal College, but the truth is we as tutors are paid very little for what we do… But if you do teach and sell work, it adds up somehow.

CB: I'm also wondering about the relation between art and money. When one asks for funding – what can one say they produce when they make art?
IK: To answer this, it might be useful to go back to the distinction between poiesis and praxis. The question itself is the wrong question, because it presupposes the idea that there is a direct correlation between what you invest and what you get out. The answer is, you can get absolutely nothing – or, you might get something that's extraordinary. By definition, if it's going to be extraordinary, you can't predict it to begin with. It's important to defend that position.

CB: But this question also leads you to another – whether art is the most efficient way of doing things.
IK: It's totally not! But why this desire for efficiency? It's going back to this idea of production…

CB: I think I see this question differently, in terms of one's position in the world and to oneself… Perhaps one can start with art, but in fact it just doesn't answer the questions it promises to answer.
IK: That's totally true. Art does not necessarily answer things.

CB: The rest of the recording is lost. But I recall talking more than Ian from that point onwards.
IK: Then you know what the text was going to be.

CB: I do – I was arguing my case for restlessness and asking the kind of questions I have come to ask you now.

De vorbă cu Jonathan Miles

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Jonathan Miles, *The Mystics Civic Rooms*, 2010. Courtesy the artist.

interviu de **CRISTINA BOGDAN**

Jonathan Miles mi-a fost profesor în anul în care mă chinuiam să supraviețuiesc doctoratului meu de la Royal College of Art. Se pare că suntem un grup secret de foști studenți ai lui, care pretindem toți că am dobândit o gândire tăioasă sub influența lui. Când ne întâlnim, ne recunoaștem între noi. Vorbim în cunoștință de cauză despre disprețul lui Jonathan față de autoritate și credința sa în studenții aleși. Știm că am avut o întâlnire importantă. După ce am dat de destui rebeli tăcuți care pretind toți că au fost influențați de Jonathan în ultimii 30 de ani, am început să înțeleg că se poate să fi modelat scena artistică londoneză în modul cel mai subtil. Urmează un fragment dintr-o discuție de două ore cu el, despre toate lucrurile care contează.

CB: Mă gândeam că am putea vorbi despre ce era *cool* în anii șaptezeci și optzeci. Și despre educația artistică.
JM: Am intrat la școala de artă în 1969. Atunci, la ICA era o expoziție intitulată *When Attitudes Become Forms*. Este o expoziție legendară și se presupune că toți cei care erau la Londra la momentul respectiv au mers să o vadă, dar de fapt au mers foarte puțini. Pe lângă asta e faptul că arăta destul de ciudat pentru vremea aceea – nu arăta ca o expoziție. Părea o grămadă de lucruri incredibil de alandala. Arăta cum arată multe expoziții acum. Dar în contextul acela, în care domina estetica greenbergiană, cu ideea aceea de prezență vizuală… Dacă mergeai în majoritatea școlilor de artă, toată lumea încă picta cu predilecție. Doar câțiva studenți făceau artă așa-zis conceptuală. Una din principalele discuții la secțiunea de pictură era „folosești bandă de lipit sau nu?". Oamenii râd, cred că este o invenție, dar putea fi o discuție serioasă.

CB: Cum așa?
JM: Întrebarea este cum obții o linie dreaptă – dacă o pictezi cu mâna sau în mod industrial. Diferența era mare. Ajunsese în punctul în care era subiectul discuției dintre pictori – nu exista nicio problematică filosofică, oricare ar fi fost aceasta. 1969 a fost anul când totul a început să se fisureze – iar cu asta a început și școala de artă să se fisureze. Erau toate acele probleme post-1968 cu școala de artă. În plus, școlile de artă erau în curs de a se transforma în universități. Brusc, s-a produs o mutație de la felul cum arăta o lucrare, la ce ar putea semnifica ea din punct de vedere conceptual. Profesorii au început să întrebe încet-încet „Care e ideea ta?" – asta a fost o mare revoluție. A devenit norma în predarea la școlile de artă timp de 30 de ani. Acum nu mai e așa, oamenii nu mai spun asta acum.

CB: Ce întrebare pun acum?
JM: Deleuze a avut un mare efect, întrucât a mutat discuția de la lipsa de formă și abjecție – această idee de postmodernism și de sublim, venită de la Lyotard – la afect și forță. Ideea aceasta că arta e a-conceptuală, a revenit; Kant a fost întrucâtva reintrodus în altă formă – el fusese repudiat de conceptualiști ca fiind decadent, decorativ și lipsit de formă. S-a reîntors într-un fel revizuit, prin Deleuze. Dar în loc de ideea de formă, acesta se referea la forță. Ideea aceasta că arta nu este cunoaștere este din nou la modă.

CB: Asta s-a întâmplat în anii optzeci?
JM: Nu, mai mult în anii nouăzeci. Cu ideea de artă contemporană. A fost o revizuire și o repunere în scenă a anilor șaizeci într-o nouă lumină – lumina culturii muzeale și statutul de contemporan. Școlile de artă au fost profesionalizate. Astfel, în anii nouăzeci, a existat arta condusă de discurs, dar și arta cu tușă artizanală. Există de fapt, două alternative: contemporanul este postmedium, deschis și condus de proces; și apoi e ceva ce se întâlnește de pildă la Royal College, contemporanul condus de disciplină, rezistența la postmedium. Alinierea cu postmedium corespunde de asemenea cu profesionalizarea muzeelor. Un exemplu este instalația în pictură. Piața este mai orientată spre pictură, așa că a apărut această schismă între piață și instituția muzeală. Academia este subordonată ambelor. La finele anilor șaizeci și începutul anilor șaptezeci, principala instituție de artă era academia. Academia păstra vie scena de artă. Atunci când școala de artă a devenit universitate, s-a produs o mutație nu numai de la estetica greenbergiană, ci o mutație de la arta ca meserie la o artă mai conceptuală, performativă și de instalație. Limbajul artei s-a schimbat. Întrebarea era „Care este proiectul tău?

CB: Proiectul se referea la un proces pe termen lung?
JM: Da, un angajament pe termen lung într-un proces, dar și o încorporare a discursului. Discursul, fie el politic, feminist sau despre materialitate, a devenit predominant și a marcat schisma dintre lumea artei și piață. Cea din urmă era foarte mică pe vremea aceea, erau puține spații contemporane. Existau fie spații, fie instituții alternative – trebuie să ne amintim că anii șaizeci au dat naștere la o contracultură în artă, cu manifestări precum cinematografia underground (a fost numită *underground*, nu structurală, nici măcar experimentală), difuzată în locuri precum Arts Lab. Aceasta era o fostă lăptărie; oamenii stăteau să vadă filme așezați pe saltele direct pe podea. Filmele difuzate acolo au acum statut de muzeu, dar pe atunci se uitau la ele doar șase sau șapte oameni. Locurile acestea erau considerate instituții alternative, mult mai apropiate de contra-cultură decât de lumea artei.

CB: Nu m-am gândit niciodată la momentul precis când au început să apară muzeele de artă contemporană.
JM: Asta s-a produs în anii nouăzeci, odată cu ideea de contemporan. Tate a devenit Tate Britain, iar Tate Modern – am putea spune, Tate Contemporary. S-a produs și o expansiune a publicului. În anii șaptezeci, existau expoziții mari și audiențe foarte mici. Dar, brusc, au apărut audiențe reale, și presa populară care scrie despre expoziții. Tracey Emin și Damien Hirst au devenit nume familiare. Când rechinul a fost expus la Galeria Saachi, din cauza relației lui Saachi cu presa, el a înțeles că faptul de a avea recenzii într-un ziar ca *The Sun* ar putea crește interesul popular. Îi întreba pe artiști la ce proiecte visează ei, iar apoi le făcea posibile. A deschis un spațiu care arăta frust, industrial. A expus lucrări pe care Tate ar fi vrut să le expună, le-a luat-o înainte.

CB: Înainte să vin aici, m-am întâlnit cu unul dintre foștii tăi studenți, Anthony Davies, care scria pe temele astea la finele anilor nouăzeci și începutul anilor 2000. I-am spus că voi veni să te văd și a sugerat să te întreb despre ce numește el "institutional catch-up" – modul în care instituțiile cooptează și asimilează critica.
JM: Instituțiile de stat sunt mereu greoaie, nu-i așa? La finele anilor șaizeci – începutul anilor șaptezeci, la Tate și Hayward erau expuși artiști ca Bernard Cohen și Anthony Caro. Artiști ca Gustav Metzger, John Latham și Stewart Brisley expuneau în locuri marginale. Există acest ciclu de 30 de ani în care *outsider*-ii au devenit celebri – nu îi poți vedea la vremea lor, ce vezi la vremea ta este obiceiul timpului anterior. Oamenii văd ce sunt aclimatizați să vadă – cum ar fi Brit Art, pentru că este rapidă, lejeră și are mare credibilitate de stradă, știe despre lucruri ca spectacolul și abjecția, despre inversiune și are și o anume doză de plăcere vizuală în ea, de seducție. A trecut dincolo de corectitudinea politică. De la o generație la alta, s-a produs o inversiune. Greenberg a susținut noțiuni kantiene ca forma, grația, calitatea de a fi prezent și o anumită desăvârșire optică – în timp ce arta conceptuală, în loc să meargă spre Kant, s-a îndreptat spre Wittgenstein, spre filosofia analitică; cea mai improbabilă mutație la care te-ai fi putut gândi. A trecut de la vizualitate la a-vizualitate; de la plăcerea vizuală la indiferența vizuală. De la expoziții din muzee, la expoziții în săli mici din jurul lumii. Lucrările abia se vindeau, erau noncomerciale. Artiștii înșiși scriau împotriva figurii criticului greenbergian. Au scris Art & Language, a scris John Stezaker, a scris Latham. În același timp, se producea și structuralismul – așa încât, cu arta conceptuală a venit moartea autorului, ideile legate de text, de semiotică, de lectură… Pentru prima dată în școlile de artă, aveai începutul unei culturi intelectuale.

CB: Anul trecut, când Chris Krauss a venit la RCA să țină o prelegere, ea a discutat o situație similară: cea a scrierilor ei care și-au găsit un public în lumea artei, în sistemul artei – nemaifiind considerate literatură, deși erau literatură. Se pare că lumea artei poate să recupereze orice și să îl facă „interesant".
JM: Lumea artei a devenit un mare semnificant de libertate – dar într-un mod fals. Asta întrucât nu există niciun alt domeniu care să sprijine acele practici, așa că un mare număr de lucruri au migrat spre lumea artei: filmul, scrisul, muzica, *perfor-*

mance-ul experimental. Lumea artei are bugetul și spațiul, poate fi polivalentă. Iar publicul s-a schimbat și el: *installation art*, cinematografia experimentală sunt acum *mainstream*. Ceea ce vreau să spun este că nu există forme care să pară să reziste la principiul realității – ideea fiind: ce rezistă acum? Avem un exces și o saturație din toate.

CB: Se pare că arta este tocmai vehiculul care a exacerbat această tendință, care a făcut excese în tot.
JM: *Semiotext(e)* este un exemplu interesant. Provin din cultura post-68. Ei au făcut o conferință despre semiotica structurală, destul de academică. Apoi au început să publice seria „Foreign Agent", din noul val de gânditori: Baudrillard, Virilio, Lyotard, Deleuze, Kristeva. Apoi, revista însăși a început să intrudică schizoanaliza și să publice texte despre închisori sau autori precum Cathy Acker. Au preluat exact mișcarea Autonomia din Italia: probleme legate de dezarticularea limbajului și a codurilor, rezistența la spectacol, politizarea vieții cotidiene – acest tip de anticapitalism general care a cuprins limbajul, sexualitatea, rezistența politică. Și apoi, lumea artei a început să preia asta via *Semiotext(e)*, în special pe Baudrillard. Baudrillard era o figură mult mai proeminentă atunci decât Deleuze. A mers mână în mână cu noile tehnologii, mai ales la New York. New York avea un centru care nu voia să știe despre periferie; cei din centru își petreceau timpul în cluburi de muzică, mulți dintre ei făceau muzică. Și-au creat propriile lor galerii, aveau un limbaj nou, unul care încerca să treacă prin imagine și să reziste imaginii. Oameni ca Robert Longo, Richard Prince: îi lega ideea că prin imagine poți să rezisti la spectacolul imaginii.

CB: Spui că *mainstream*-ul din anii optzeci a venit direct cu un aparat critic?
JM: Da, generația aceea a ieșit din școlile de artă ale anilor șaptezeci, unde înțelegeau procesul artistic ca proiect. Ei se considerau deja niște *outsideri* din punct de vedere psihologic, dat fiind că lumea artei era compusă din instituții înțepenite. Generația aceea este prima care a înțeles cu adevărat modul în care făceau parte dintr-o relație specifică cu mediumul, dar și dintr-o cultură comună, care se opunea *mainstream*-ului. Lăsaseră în urmă diviziunea culturii. Ceea ce a făcut Brit Art a fost să se îndrepte spre *mainstream* – nu aveau nicio iluzie, s-au dus drept spre *mainstream*.

CB: Și acum se întâmplă tot asta?
JM: *Mainstream*-ul este un punct de întâlnire fenomenal între cultură, economie, instituții, sentimentul orașelor-state și stil de viață. Artistul este o emblemă a unui stil de viață fără limite, la care aspiră oamenii. Nu toată lumea face bani, departe de asta. Trebuie să treci de multe medieri, să fii aprobat de teoreticieni, de curatori – puterea este dispersată, artiștii au mai puțină putere de persuasiune. În același timp însă, artistul este obiectul dorinței. Deși curatorii nu au fost niciodată atât de importanți, ei nu sunt obiectul dorinței; ei organizează dorința. Economia nu este aliniată doar la estetic, ci și la structurile dorinței. Este de asemenea o organizare a unui fel de fascinație infantilă.

CB: Atunci școala de artă le furnizează materie acestor oameni?
JM: Școlile de artă sunt acum jucători foarte mici, în timp ce în anii șaptezeci erau determinantele primare a ceea ce se întâmpla. Oamenii care conduc acum școlile de artă sunt sceptici privind însăși istoria pe care o reprezintă, așa că iau direcția managementului birocratic. Sunt mult mai paranoici în legătură cu apărarea educației informale, sunt nesiguri de ideea de a apăra noncunoașterea împotriva cunoașterii. *Mainstream*-ul gândirii estetice spune că arta este a-conceptuală, iar universitățile fac parte din afacerea cu cunoașterea – așa că sunt într-o poziție schizofrenică, nu-i așa? Doar că nu vor să o admită deschis, e secretul lor rușinos.

CB: Această situație a fost pregătită de generația anterioară, care venea din școlile de artă. Dar cei care ies acum din școlile de artă nu vor fi așa. O școală ca Central Saint Martin's le predă studenților cum să se comporte ca artiști, astfel încât oamenii să creadă că sunt artiști.
JM: E comodificarea a ceva care a fost mereu opus din punct de vedere constituiv modului acela de a structura lucrurile. Lucrarea de artă era diferența dintre un obiect care e economie și un obiect care este dorința a ceea ce este în afara principiului realității. Cea mai importantă discuție din artă a fost mereu ceea-ce-va-să-vină. Lucrarea de artă este emblema unui obiect care nu își are realitatea în iminent, este deplasat. E un principiu extatic, în sensul propriu al cuvântului: e o întrerupere. Tot restul este piață, care este imanentă. Obiectul de artă păstrează o temporalitate diferită față de cea a obiectelor din lume. El păstrează asta, nu o exhibă în mod necesar. Faptul că la un moment dat nu pare să evidențieze acest principiu e tocmai lipsa de vitalitate a obiectelor respective.

CB: Dar atunci te referi la artă în general, nu la arta manifestată în obiecte de artă.
JM: Vorbim despre o arie temporală foarte îngustă – acest moment al artei contemporane. În ultimii 25 de ani, avem un tip anume de temporalitate, o temporalitate a suspensiei. Dar avem încă memoria unor forme de artă de circa 10.000 de ani. De ce putem să le privim încă? Pentru că aceste obiecte sunt făcute, constituțional, pentru o epocă, dar ele se desfășoară de asemenea în afara timpului lor. Cultura contemporană este mai ales o cultură a uitării. Uitarea e propovăduită instituțional, întrucât se repetă aceleași forme. O mare parte din sintaxă provine de fapt din anii șaizeci și șaptezeci și se repetă acum la un nou nivel tehnologic. A suferit o mutație. Rezistența ta la arta contemporană e de fapt o rezistență la mutația formelor, astfel încât ele expun prea mult prin intermediul principiului realității. Există prea mult prezent, prea multă piață. Atelierul devine un fel de fabrică, obiectele devin produse.

CB: Devin produse, dar mai mult decât atât: am senzația că cele mai interesante proiecte de azi sunt curatoriale, intelectuale – nu artistice.
JM: Se va găsi mereu o nouă modalitate de gândire, de întruchipare, care începe să producă forme care nici măcar nu se mai formalizează. La finele anilor șaizeci, o mulțime dintre formele care au devenit semnificative erau considerate nonartă. A trecut multă vreme înainte să se recunoască noul model. De îndată ce ajungi la capătul invenției, ajungi la sfârșitul societății umane – ai o societate de obișnuințe, care stagnează, care devine doar birocratică. Birocrația este producerea aceleiași forme, reproducerea instituției într-o formă care se autocopiază. Școala de artă a trecut de la imaginea pe care o avea formal – a fi în afară, a fi relativ informală, relativ spontană, relativ condusă de studenți – la a fi manageriată, programată, sistematizată.

CB: Era un poster pe care l-au afișat recent studenții de la Design și care spunea: „Suntem clienți nesatisfăcuți ai Royal College Association". Înțeleg că era ironic, dar de fapt nu întru totul – asta mi s-a părut a fi o problemă.
JM: Vezi, acum ceva vreme, școala de artă era relativ slabă în termeni birocratici, relativ anarhică, permitea și chiar încuraja comportamentele transgresive. În anii șaizeci, faima RCA a venit din viața sa socială – se dădeau petreceri fantastice și toată lumea voia să meargă acolo. A fost unul dintre primele locuri din țara asta unde bărbații dansau liber cu bărbații. Era considerată o zonă relativ eliberată. Era un loc de întâlnire, mereu se petrecea ceva acolo. Exista de asemenea o rețea economică puternică în afara Colegiului, care a făcut ca instituția să se auto-perpetueze și să se întărească. Evident, nu se poate menține acel nivel de putere. Școlile de artă au avut o rețea extinsă, care este acum frântă. Se mai poate vedea însă această rețea. Începi cu un punct, îl faci să radieze, creezi atracții, iar la un anumit moment de creștere a atracțiilor devii, fie că îți place sau nu, o instituție. Ideea este că sunt multe forme diferite de atracție; dacă prinzi relația dintre un discurs și temporalitatea acelui discurs în mod corect, călătorești în timp. Ajungi în afara sinelui tău. Dacă înțelegi această dinamică, poți să organizezi acel punct, să concentrezi acel punct care devine de nedistrus și care atrage ca un adevăr, pentru că este foarte de dorit în această societate – deoarece în afară, nimeni nu crede în nimic.

CB: E greu de crezut în asta uneori.
JM: Nu e atât o credință, cât o dorință. Parțial libidinală, parțial plictis și parțial ceva ca principiul geniului, care este produsul unei a doua naturi. Există deci două principii: unul este științific-tehnologic, care înseamnă că poți să știi ceva și să știi de ce e o nouă cunoaștere, poți să produci o metodă pentru asta, așa că poți să îl reproduci; celălalt este când scrii un roman sau faci o lucrare de artă, și nu știi cum să reproduci asta, nu știi cum ai ajuns acolo, ești doar solidar cu opera ta. Lucrarea este în afara ei însăși, altminteri ai putea să o reproduci. Ea ține de domeniul noncunoașterii. Nu spun că trebuie să renunțăm la cunoaștere, dar avem nevoie și de principiul contraritmic al noncunoașterii. Dacă nu ai asta, nu ai viață.

CB: Am tot încercat să îi întreb pe oameni de ce fac ceea ce fac. Pentru că tu spui că trebuie să facem lucruri – dar după ce am fost în situația de a face lucruri, am simțit doar că nu aveau sens. Poate că nu trebuie să punem aceste întrebări.
Nu o să știi asta niciodată, deoarece nici nu trebuie știut. Tot ce trebuie să faci e să faci ceva – trebuie să fie orbește. E ca o formă de iubire. Nu poate fi altminteri. Iubirea este un alt principiu: o modalitate prin care ieși din tine. Chiar dacă este lucrul care duce la cele mai mari răni în viață. E ca aruncatul zarurilor – e legat de violență. La fel ca principiul estetic: produce violență împotriva ritmului timpului care ar genera repetarea sinelui. Arta bună nu e întotdeauna ceva foarte plăcut. E periculoasă. Spui ceea ce spui pentru că îți lipsește senzația că există ceva periculos și violent și cu capacitatea de a iubi în mediul tău imediat. Dar ai înțeles cheia.

Talking to Jonathan Miles

text by CRISTINA BOGDAN

Jonathan Miles was my tutor during the year when I was struggling to survive my PhD at the Royal College of Art. It seems we are a secret league of his ex-students, who all claim to have acquired their edgy thinking under his influence. When we meet, we recognise each other. We talk knowingly about Jonathan's contempt for authority and the belief he has in his chosen students. We know we had made an encounter. After running into a number of quiet rebels who all claimed to have been under Jonathan's influence in the past 30 years, I started to understand that, perhaps, he had shaped the London art scene in the subtlest manner. What follows is an extract from a 2 hour-long discussion about everything that matters.

CB: I was thinking we could talk about what was cool in the 70s and the 80s. And about art education.
JM: I went to art school in 1969. That year, there was a show at the ICA called When Attitudes Become Form. It's a legendary show and it's supposed that everyone who was in London at that time went to see it, but very few did. The other thing is that it looked very strange for that time – it didn't look like an exhibition, it looked like piles of stuff, incredibly chaotic. It looked like what a lot of shows look like now. But in that context in which Greenbergian aesthetics were dominant, with their idea of visual presence… If you went to most art schools, everyone was still doing painting. You only had a few students in each school doing so-called conceptual art. One of the main discussions in the painting department was 'Do you use masking tape or not?'. People laugh, they think it's a fiction, but it could have been a serious discussion.

CB: How so?
JM: The question is how do you get a straight line – is it hand painted or industrial. That difference was a big difference. It had got to that point where that was the discussion between painters – there was no philosophical problematic whatsoever. 1969 was the year when it all began to crack up – and with it, the art school began to crack. There were all the post-68 problems with art school. Besides, art schools where in the process of becoming universities. Suddenly, there was a shift from what work looked like to what it could signify as far as the concept. Tutors would slowly start to ask 'What's your idea?' – this was a big revolution. It became the habit of art school teaching for 30 years. It's declining now, people don't say that anymore.

CB: What do they ask now?
JM: Deleuze had a big effect, because he shifted the discussion from formlessness and abjection – this idea of postmodernity and the sublime, coming from Lyotard – to affect and force. This idea that art is a-conceptual came back again; in a way, Kant was reintroduced in another form – he had been dismissed by conceptualism as being decadent, decorative, formless. He came back in a revised manner through Deleuze. But rather than the idea of form, he referred to force. This idea of art not being knowledge is very common again.

CB: That happened in the 80s?
JM: No, more in the 90s. With the idea of contemporary art, there was a revision and a restaging of 60s art in a new light – the light of the museum culture and the status of the contemporary. Art schools were professionalized. So, in the 90s you have discourse-led art, but also craft-feel art. There are two alternatives in fact: contemporary is post-medium, open-ended, process-driven; and then there is something you have for example at the Royal College, discipline-driven, resistance to the post-medium. The alignment with the post-medium also corresponds to the professionalization of the museums. An example is the installation of painting. The market is more orientated towards painting, so you have this schism between the market and the museum institution. The academy is subordinated to both. In the late 60s and early 70s, the primary institution of art was the academy. The academy kept the art scene alive. When the art school became a university, there was a shift not only from Greenbergian aesthetics, but a shift from craft to a more conceptual, performative, installational art. The language of art changed. And with it the nature of teaching changed – teaching became much more project-based. The question was 'What is your project?'

CB: Project referred to a long-term process?
JM: Yes, a long term engagement with process, but also an incorporation of discourse. Discourse, whether political, feminist or about materiality, became predominant and marked the schism between the art world and the market. The latter was very small at that time, there were few contemporary spaces. There were either alternative spaces or institutions – you have to remember that the 60s gave rise to a counter culture in art, with manifestations such as underground cinema (it was called underground, not structuralist, not even experimental), shown in places such as Arts Lab. This was a disused dairy; people used to sit to watch films on mattresses on the floor. The films shown there have now got museum status, but back then only 6 or 7 people were watching. Such places were seen as alternative institutions, much closer to the counter-culture than to the art world.

CB: I never thought about the exact moment when museums of contemporary art started to appear.
JM: It's a 90s thing, it comes with the idea of the contemporary. The Tate became Tate Britain and Tate Modern – you could say, Tate Contemporary. They also came with an expansion of the audience. In the 70s, you would have big shows and a very small audience. But suddenly, you have a real audience, and the popular press covering the shows. Tracey Emin and Damien Hirst became household names. When the shark was showing in the Saachi gallery, because of Saachi's relationship to the media, he understood that if he got coverage in something like The Sun, he could raise the popular interest. He used to ask his artists what their dream projects were, and then make them possible. He set up a space which looked raw, industrial. He showed the kind of work that the Tate wanted to show, but at that moment he outstaged them.

CB: Before I came here I met with one of your ex-students, Anthony Davies, who used to write about these issues in the late 90s and early 2000s. I told him I was seeing you and he suggested I ask you about what he calls 'institutional catch-up' – how institutions co-opt and assimilate critique.
JM: State institutions are always slow, aren't they? In the late 60s – early 70s, the Tate and the Hayward were showing artists like Bernard Cohen and Anthony Caro. Artists like Gustav Metzger, John Latham and Stewart Brisley were showing in marginal spaces. You have this 30 years cycle where the outsiders become famous – one doesn't get to see them in their time, what is seen in one's time is the habits of the previous time. People see what they are acclimatized to – people like Brit Art because it's fast, it's slick, it's hot street credibility, it knows about things like spectacle and abjection, it knows about inversion and it's got a certain amount of visual pleasure in it, of seduction. It transgressed political correctness. From generation to generation, there is an inversion. Greenberg stood for Kantian notions such as form, grace, presentness, and a certain optical completeness – conceptual art, instead of going to Kant, went to Wittgenstein, to analytic philosophy; the most unlikely shift you could have thought about. It went from visuality to a-visuality, from visual pleasure to visual indifference. From museum shows to shows in little rooms around the world. Work barely sold, it was non-commercial. Artists themselves wrote against the figure of the Greenbergian critic. Art & Language wrote, John Stezaker wrote, Latham wrote. At the same time, structuralism was happening – so with conceptual art, you had the death of the author, things to do with the text, with semiotics, reading… For the first time in art schools, you had the beginnings of an intellectual culture.

CB: When Chris Krauss came to do a lecture at the RCA last year, she discussed a similar situation: of her writing finding a public within the art world, within the art system – and not being considered literature, although it is literature. It seems as though the art world can recuperate anything and make it 'interesting'.
JM: The art world has become the great signifier of freedom – but in a fake way. Because there isn't any other realm that supports those practices, so a lot of things have migrated towards the art world: film, writing, music, experimental performance. The art world has got the budget and the spaces, it can be polyvalent. And audiences have changed: installation art, experimental cinema are now mainstream. What I am saying is that there are no forms which seem to resist the reality principle – the point is: what is resistant now? We just have excess and saturation of everything.

CB: It seems as though art is precisely the vehicle which exacerbated this tendency, which made everything into excess.
JM: Semiotext(e) is an interesting example. It comes out of post-68 culture. First they did a conference on structural semiotics, quite academic. Then they started publishing the Foreign Agent series, of the

next wave of thinkers: Baudrillard, Virilio, Lyotard, Deleuze, Kristeva. Then the magazine itself started to introduce schizo-analysis and publish texts on prisons, or authors such as Cathy Acker. It picked up precisely on the Autonomia movement in Italy: issues around the disruption of language and codes, resistance to spectacle, politicization of the everyday life – this sort of general anti-capitalism which went across language, across sexuality, across political resistance. An then the art world started to pick this up via Semiotext(e) and Baudrillard in particular. Baudrillard was a much bigger figure at that moment than Deleuze. It went together with new technologies, particularly in New York. New York had a downtown which didn't want to know about the uptown; they hung out in music clubs, a lot of them played music. They set up their own galleries, had a new language, one which sought to work through the image to resist the image. People like Robert Longo, Richard Prince: they were joined together by the idea that through the image you could resist the spectacle of the image.

CB: You are saying that the mainstream in the 80s came with a critical equipment?
JM: Yes, that generation came from 70s art schools, which were very much project-orientated. They already saw themselves as psychologically outsiders, because the art world was made up of stiff institutions. That generation is the first to really understand how they were part of a specific relationship with the medium, but also part of a common culture resistant to the mainstream. They had left behind the division of culture. What Brit Art did was head to the mainstream – they had no illusions, they went straight for the mainstream.

CB: Is that the case now still?
JM: The mainstream is a phenomenal meeting point between culture, economy, institutions, sense of city-states, lifestyle. The artist is an emblem of an unbounded kind of lifestyle that one aspires towards. It's not that everyone makes money, far from it. You must pass lots of mediations, be approved by theoreticians, by curators – the power is dispersed, artists have less power of persuasion. But in the same time, the artist is the object of desire. So although curators have never been so important, they're not objects of desire; they're objects of power. Collectors have the money and the collections, but they're not objects of desire; they organise desire. The economy is not just aligned to the aesthetic, but to the structures of desire. It's also an organisation of a sort of infantile fascination.

CB: Then the art school is a provider of matter for these people?
JM: The art schools are very small players now, whereas in the 70s they were the primary determinants of what was happening. The people running art schools now are sceptical about the very history that they represent, so they take the direction of bureaucratic management.
They are much more paranoid about defending informal education, they are insecure about the idea of defending non-knowledge over knowledge. Mainstream of aesthetic thinking says art is aconceptual, and universities are part of the knowledge business – so they're in a schizophrenic position, aren't they? They just won't come out and say it, it's their dirty secret.

CB: That is because it was prepared by the previous generation coming from art school. But those coming out of art school now won't be like that. A school like Central Saint Martin's teaches its students how to behave like artists, so that people believe that they are artists.
JM: It's the commodification of something that was always constitutionally opposed to that way of structuring things. The artwork was the difference between an object which is economy and an object which is the desire of that which is outside of the principle of reality. The most important discussion in art has always been the yet-to-come. The artwork is the emblem of an object which doesn't have its reality within the here and now, it is displaced. It's an ecstatic principle, in the proper sense: it's an interruption. Everything else is the market, which is here and now. The art object retains a different temporality than other objects in the world. It retains that, it doesn't necessarily exhibit that. The fact that at certain moments it might not be exhibiting that principle is just the lack of vitality of the objects in question.

CB: But then you're referring to art in general, not to art manifested as art objects.
JM: You're talking about a very narrow time frame – this moment of contemporary art. For the past 25 years, we have a particular type of temporality, a temporality of suspension. But we still have memory of forms of art of roughly 10,000 years. Why can we still look at them? Because these objects are constitutionally made for a time, but they exhibit themselves also outside of their time.
The contemporary culture is largely a culture of forgetting. Forgetting is predicated institutionally, because they keep repeating the same forms. A lot of the syntax in fact comes from the 60s and 70s, and it is now repeated on a new technological level. It has mutated. Your resistance to contemporary art is in fact a resistance to the mutation of forms such that they display too much by way of the reality principle. There's too much of the present, too much of the market. The studio becomes a kind of factory, the objects become products.

CB: They become products, but more than that: I feel the most interesting projects today are curatorial, intellectual – not artistic.
JM: You'll always find a new way of thinking, of enacting which starts to produce forms which don't even formalize. In the 60s, a lot of the forms which became significant were seen as non-art. It took a long time before there was a pattern recognition. As soon as you get the end of invention, you get the end of human society – you've got a habitual society, which stagnates, becomes just bureaucratic. Bureaucracy is the production of the self-same, the replication of the institution in a form that is self-replicating. Art school went from the image which it had formally – being on the outside, being relatively informal, relatively spontaneous, relatively student-led – to being managed, programmed, systematized.

CB: There was a poster that the Design students put up a while ago which read, "We are unsatisfied customers of the RCA". I understand it was ironic, but then not so much – that is what I found disturbing.
JM: But you see, before the art school was relatively week in bureaucratic terms, relatively anarchistic, it allowed and it even encouraged transgressive behaviours. In the 60s, what made the RCA so famous was its social life – they had fantastic parties and everyone wanted to come here. It was one of the first places in this country where men danced openly with men. It was seen as a relatively liberated zone. It was a hangout place, there was always something happening.
There was also a powerful economic network outside of the College, which self-perpetuated and strengthened the institution. It's obvious you can't retain that level of power. Art schools had a big network, which is now broken.
But you can still use this network. You start with a point, you radiate the point, you make attractions, at a certain growth of attractions you become, whether you like it or not, an institution. The point is that there are many different forms of attraction; if you get the relation between a discourse and the temporality of that discourse in the right way, you travel in time. You arrive outside of yourself. If you understand that dynamic, you're able to organize that point, you concentrate that point which becomes unbreakable and it attracts like a truth, because it's very desirable in this society – because on the outside, no one believes anything.

CB: It's hard to believe in this at times.
JM: It's not much of a belief – it's desire. It's partly libidinal, partly boredom and partly something like the principle of genius, which is the production of a second nature. So there are two principles: one is the scientific-technological, which means that you can know something, you can produce something and know why it's new knowledge, you can produce a method for it, so you can replicate it; the other one is when you write a novel or you make an artwork, and you don't know how to replicate that, you don't know how you got there, you just stand by your work. The work is outside of itself – otherwise, you'd be able to replicate it. It belongs to the realm of non-knowledge. I'm not saying we've got to do away with knowledge, but we also need the counter-rhythmical principle of not-knowledge, which is the production of objects outside time. If you don't have that, you don't have life.

CB: I've been going around asking people why they do what they do. Because what you're saying is that one should do things – but after I had been in the position of doing things, I just felt it was useless. I guess it's about not asking those questions.
JM: You'll never get to know, because why should someone know. All you've got to do is do things – it's got to be blind. It's like a form of love. It can't be otherwise. Love is another principle: a means by which you go outside of yourself.
Even if it's the thing that leads to the greatest injuries in life. So it's the roll of the dice – it's connected to violence as well. Same with the aesthetic principle: it produces violence against the rhythm of time which would generate the self-same. Good art is not always a very pleasant thing.
It's dangerous. What you are saying is that you lack the feeling that there is anything dangerous and violent and with the capacity of love in the immediate environment in which you're settling. But you understand the key.

Afacerea cu educaţia creativă

text de **ABBIE VICKRESS**

Trăim o vreme în care educaţia creativă din Marea Britanie este ameninţată potenţial de schimbările din programa de studiu, schimbări structurale şi ale sistemului de taxe. Schimbările implementate denotă o asemănare neconfortabilă cu cea a unei structuri de afaceri. Aşadar, necesitatea ca instituţiile să dea un răspuns clar la întrebarea dacă este de fapt posibil să conduci educaţia creativă ca pe o afacere, opusă unui serviciu public, şi mai mult decât atât, dacă este etic să faci asta, devine mai mare decât oricând. Învăţământul din Marea Britanie se reinventează consistent, dar de data asta se pare că guvernul britanic face tot posibilul pentru a limita atât creativitatea, cât şi educaţia.

La începutul anilor şaizeci, doar patru la sută dintre absolvenţii de liceu urmau cursuri universitare în Marea Britanie. Şcolile de artă erau mici comunităţi liberale, ceea ce diferă foarte mult de sistemul de educaţie în expansiune de azi. Exact acum 50 de ani, în 1963, a avut loc ultimul raport asupra educaţiei din Marea Britanie; e vorba despre Raportul Robbins despre educaţie prezidat de Lordul Lionel Robbins, un economist britanic şi şeful catedrei de economie de la London School of Economics. El sugera o expansiune bruscă a instituţiilor de învăţământ superior. Propunea ca „studiile de învăţământ superior să fie accesibile pentru toţi cei care se califică să le urmeze, prin capacităţile şi realizările lor, şi care doresc să facă asta", fără legătură cu averea sau structura de clasă, ci pur şi simplu bazat pe capacitatea ta de a excela într-un anumit mediu şi pe dorinţa ta de a dori realmente să faci asta. Mai târziu, asta s-a numit Principiul Robbins. El mai spunea că instituţiile de învăţământ ar trebui să aibă patru obiective mari: „educaţia în privinţa dezvoltării abilităţilor; promovarea puterilor generale ale minţii astfel încât să se producă nu doar specialişti, ci mai ales bărbaţi şi femei cultivate; să menţină cercetarea în echilibru cu predarea, întrucât predarea nu trebuie separată de dezvoltarea cunoaşterii şi căutarea adevărului; şi să transmită o cultură comună şi standarde comune de cetăţenie". Deşi părea o încurajare a culturii comune şi a standardelor comune de cetăţenie, era conştientizat faptul că educarea unui mare număr de oameni este mai benefică din punct de vedere economic pentru ţară, decât educarea unei elite minoritare.
La cinci ani după Raportul Robbins, multe şcoli de artă, care fuseseră mândre de autonomia lor timp de peste cincizeci de ani, s-au trezit transformate în politehnici.
În termeni de educaţie creativă, politehnicile erau concepute cu gândul la educaţia vocaţională. Ele combinau studiul extins al artelor liberale şi meseriilor din şcolile de artă cu designul şi tehnologia. Raportul Robbins şi politehnicile au dus în cele din urmă la creşterea numărului de studenţi din învăţământul superior; numărul studenţilor la zi a crescut de la 197.000 în anul universitar 1967-'68, la 217.000 în anul universitar 1973-'74. Extinderea şcolilor de artă şi oportunităţile sporite de educaţie au fost bine primite datorită şanselor de angajare pe care le generau, dar în cele din urmă ele au creat probleme şi sfidări pentru sistemul de educaţie creativă din Marea Britanie, inclusiv supraaglomerarea şi un raport slab student-profesor.
În anul 1990, înstituţiile de învăţământ avansat au fost scoase de sub autoritatea locală şi au devenit obiectul presiunilor „pieţei", cât şi al baremurilor impuse de guvern. Aceste „reforme" urmăresc în mod invariabil să facă imposibil ceea ce fusese practicabil (pentru numărul cel mai mare) şi să facă profitabil (pentru oligarhia dominantă) ceea ce nu fusese aşa. Mutaţia spre o atitudine mentală de afaceri a schimbat în cele din urmă priorităţile educaţiei universitare. Deşi a existat întotdeauna o motivaţie pentru a continua studiile la nivel superior, era vital ca aceste „afaceri" să poată genera destul venit pentru a plăti toate investiţiile.
În 2000, Tony Blair, noul prim-ministru laburist de la vremea aceea, a introdus conceptul că universitatea ar putea fi pentru oricine. El a sugerat că adeziunea la elitism şi modelul său de cultură monologic, de sus în jos, ar putea fi contracarat şi respins în numele „diferenţei", „diversităţii" şi „pluralităţii". Încercând să aducă 50% din absolvenţii de liceu în universităţile britanice, împingând mai departe transformările politehnice, sistemul binar diviziv a fost abolit, generând o educaţie superioară de masă, creşterea numărului studenţilor şi o participare lărgită din partea tuturor claselor şi mediilor etnice.
Ascunse în spatele statului social al lui Blair, erau multe atribute care ar putea fi uşor comparate cu consumerismul de masă, comparând la rândul ei educaţia cu afacerile. Creşterea numărului de studenţi care plăteau taxe de învăţământ şi dobânzi la împrumuturile lor către guvern ar putea fi tradusă ca o cumpărare de bunuri şi servicii în cantităţi tot mai mari şi în politici economice care pun accent pe consum. Studenţii străini care veneau în Marea Britanie pentru sistemul ei educaţional renumit ar putea să se traducă potenţial ca exportul de educaţie britanică sau globalizarea educaţiei britanice. S-a văzut că deschizând larg uşile tuturor, guvernul a realizat repede cât de mult capital puteau câştiga universităţile.
Sistemul de învăţământ din Marea Britanie a suferit reforme drastice după venirea la putere a guvernului de coaliţie în 2010, dar dezbaterea care mi-a atras de fapt atenţia a fost ideea de privatizare a sectorului de educaţie superioară şi avansată, anterior public, şi conducerea acestuia ca pe nişte organizaţii profitabile. Înainte de asta, educaţia adopta aspecte ale afacerilor, dar stimulentul ei era creşterea şi succesul culturii britanice în educarea acestor studenţi. Aceasta s-a produs în timpul Raportului Browne, Raportul Independent despre Finanţarea Educaţiei Superioare şi a Studenţilor, prezidat de Lordul Browne, care era asemănător cu raportul Robbins, dar venea cu 50 de ani mai târziu. El

trecea în revistă direcţia viitoare a finanţării educaţiei superioare din Anglia. Guvernul nu mai enunţase transformări atât de drastice ale serviciilor publice din timpul regimului de privatizare al liderului conservator britanic, Margaret Thatcher, din 1979-1990. Dar după reapariţia mişcării generalizate pentru privatizare din anii 1980 din Marea Britanie, a devenit evident că avea să urmeze la rând actualul nostru sistem de învăţământ.
Primejdia de a renunţa la elementele de creativitate şi cultură şi de a le înlocui cu un sistem acţionat de economie, prin preluarea altor caracteristici ale afacerilor, a fost (şi este încă) îngrijorătoare.
Sistemul universitar din Marea Britanie de azi trece prin schimbări masive datorită faptului că nu este capabil să-şi cuantifice contribuţia la economie. Lăsând la o parte faptul că finanţarea pentru disciplinele creative din educaţie scade pe an ce trece, este totuşi dificil să spunem că instituţiile de educaţie creativă din Marea Britanie nu au înflorit în ciuda acestei reduceri a finanţărilor publice. Creşterea numărului de studenţi care participă la educaţia creativă s-a suprapus de asemenea, şi nu e o coincidenţă, cu expansiunea rapidă a sectorului creativ din Marea Britanie. Dacă poate atinge aceste ţinte dată fiind presiunea la care este supusă în prezent, imaginaţi-vă ce ar putea face pentru economie, dacă i s-ar da ocazia.
Conceptul „capital" este îndeobşte asociat cu valoarea monetară. Totuşi, sociologul, antropologul şi filosoful Pierre Bourdieu a inventat noţiunea de „capital cultural" şi prin aceasta a extins capitalul dincolo de economic, plasând o valoare vizibilă pe cultură, care poate fi evaluată pe o scară.

Diagrama Spaţiul politic are patru secţiuni care combină capitalul cultural ridicat şi scăzut. Teoria lui Bourdieu este interesantă întrucât sugerează că prin atribute universitare, un student poate să-şi augmenteze capitalul cultural şi astfel să fie la fel de „puternic" sau „plin de succes", în sens social, la fel ca cineva cu un capital economic ridicat.

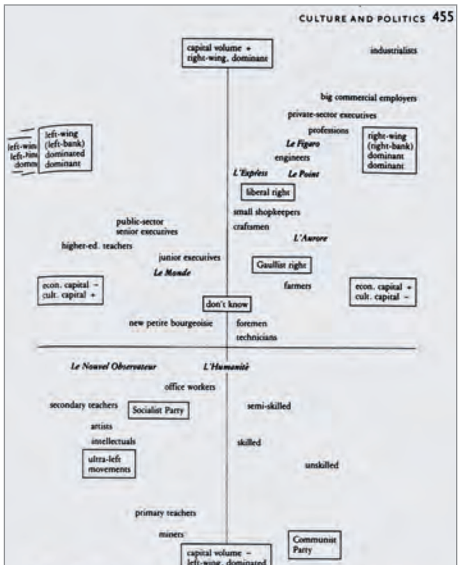


Figure 21 The political space.
This diagram is a theoretical schema constructed on the basis of a close reading of the available statistics (and various analyses of correspondences). The only newspaper or magazine titles indicated are those which function as political 'marques' or 'markers'.

Presupunând că guvernul ar putea folosi termenul „capital" în acest sens mai larg, în termeni de educaţie creativă, unele dogme guvernamentale ar putea avea sens. Cred că este o diagramă importantă, deoarece nu transformă cultura şi creativitatea în elementul magic, de neobţinut, de care este adesea acuzată, ci într-o influenţă reală asupra societăţii. În aceeaşi măsură în care capitalul economic poate constitui un avantaj şi un dezavantaj în societate (atât pentru individ, cât şi pentru naţiune), capitalul cultural poate face acelaşi lucru.
Într-o epocă de recesiune şi prăbuşiri bancare, guvernul britanic îşi alocă însă finanţările sărace având drept referinţă criterii limitate, orientate în jurul noţiunii de venituri, produse şi mărfuri / servicii cuantificabile. Rezultatul este că unversităţile au fost obligate de utilitatea politică să se apere cu dovezi sub formă de date şi statistici despre modul în care educaţia creativă poate contribui la succesul economic al ţării.
Maria Miller, fostul Secretar de Stat britanic pentru cultură, a spus cândva despre „cultura şi creativitatea britanice (că) sunt mai căutate acum decât niciodată... Ar trebui să fim tot mai mândri să folosim sigla «made in Britain». Lumea crede în mod evident că este o marfă care merită să fie cumpărată". Realitatea este că indivizii creativi din această lume, feţele de dincolo de fantasticul nostru capital cultural, sunt cei care produc efectul real. Iar aceştia sunt oamenii care nu sunt recunoscuţi de guvern. În consecinţă, e clar că trebuie să producem o naţiune de gânditori creativi, cei capabili să producă idei, în opoziţie cu „marfa". Nu este vorba de a dezvolta o meserie-clişeu; e vorba de a construi pe o moştenire extraordinară, dar combinând asta cu capacitatea noastră de a asuma riscuri creatoare. Ar trebui să dezvoltăm oameni care să schimbe şi să conducă industriile globale, nu oameni care să devină clone profesionale.
Indiferent de expansiunea studenţilor în universităţile politehnice, noi nu suntem o naţie de oameni vocaţionali. Nu că ar fi ceva rău în cursurile vocaţionale, dar educaţia creativă ar trebui să fie diferită. La urma urmelor, Marea Britanie nu este o uzină unde se produc versiuni ale noastre din caolin.
Din cauza dificultăţii de a cuantifica valoarea artelor, a bunăstării, calitatea vieţii, demnitatea şi angajamentul, creativitatea este pândită de primejdia de a fi pur şi simplu eliminată din programa analitică britanică. Deşi sunt în curs de eleborare mai multe studii importante, chiar şi cu diagrama lui Bourdieu despre capital ca argument forte, în termeni de cifre şi de dovadă a succesului, Miller are dreptate să spună că „valoarea culturii pentru societatea noastră este incomensurabilă". Ea se referă desigur la date concrete si statistici, dar aşa cum explică teoreticianul Max Fisher, există „un sentiment generalizat despre capitalism că este nu numai singurul sistem politic şi economic viabil, dar şi că acum este imposibil chiar şi să ne imaginăm o alternativa coerentă la acesta". Fisher sugerează că noi continuăm un sistem deja stabilit şi doar uşor modificat pentru comoditate, deoarece nu putem să concepem o alternativă. Sistemul trebuie realmente restructurat total dacă este să ne bucurăm pe deplin de tot ce are de oferit ţara noastră, dar frustrarea de a avea de-a face cu birocraţii apare adesea, deoarece ei înşişi nu pot lua nicio decizie; li se permite doar să facă apel la deciziile care au fost luate deja. Ceea ce, în teorie, este chiar opusul a ceea ce reprezintă noua industrie creativă, care gândeşte anticipat.

Extras din: *Inerent ne-etic şi nefuncţional: AFACEREA CU EDUCAŢIA CREATIVĂ*
Pentru a citi mai mult email hello@abbievickress.co.uk

The Creative Business

text by ABBIE VICKRESS

We are at a time when UK creative education is being potentially threatened over changes to the curriculum, changes to the structure and changes to the fee system. The changes implemented bear an uncomfortable resemblance to that of a business structure. Therefore the need for institutions to deliver a clear answer to whether it is even possible to run a creative education as a business opposed to a public service, and more so whether it is deemed ethical to do so, is greater than ever. British education is consistently reinventing itself, but this time it appears that the UK government are doing everything in their power to limit both the creativity and the education.

In the early 1960s only four per cent of school leavers went into UK higher education. Art schools were small and liberal communities, which is very different from the expansive education system today. Exactly fifty years ago, in 1963, the last review of UK higher education took place; The Robbin's Report was a report on Higher Education chaired by Lord Lionel Robbins, British economist and head of the economics department at the London School of Economics. It suggested an abrupt expansion of higher education institutions. Proposing that "courses of higher education should be available for all those who are qualified by ability and attainment to pursue them and who wish to do so," nothing to do with your wealth or class ranking but purely on your capability to thrive in the environment, and your will to actually want to be doing it. This was later coined the Robbin's Principle. It also stated that the educational institutions should have four main objectives; "instruction in skills; the promotion of the general powers of the mind so as to produce not mere specialists but rather cultivated men and women; to maintain research in balance with teaching, since teaching should not be separated from the advancement of learning and the search for truth; and to transmit a common culture and common standards of citizenship." Although it looked like a push for a common culture and common standards of citizenship, the realisation was that educating a large amount of people is more economically beneficial to the country than educating an elite minority.

Within five years of the Robbin's Report many art schools, which had been proudly autonomous for over fifty years, found themselves being transformed into polytechnics. In terms of creative education, the polytechnics were designed with vocation in mind. They combined the art schools broad based training in liberal arts and craft with design and technology. The report and polytechnics ultimately led to the increase in students now in higher education; the number of full-time university students rose from 197,000 in the 1967-68 academic year to 217,000 in the academic year of 1973-74. The expansion of art schools and increased opportunities in education were well received due to the employment prospects it generated, but eventually caused problems and challenges for the UK creative education system, including overcrowding and poor student to teacher ratios.

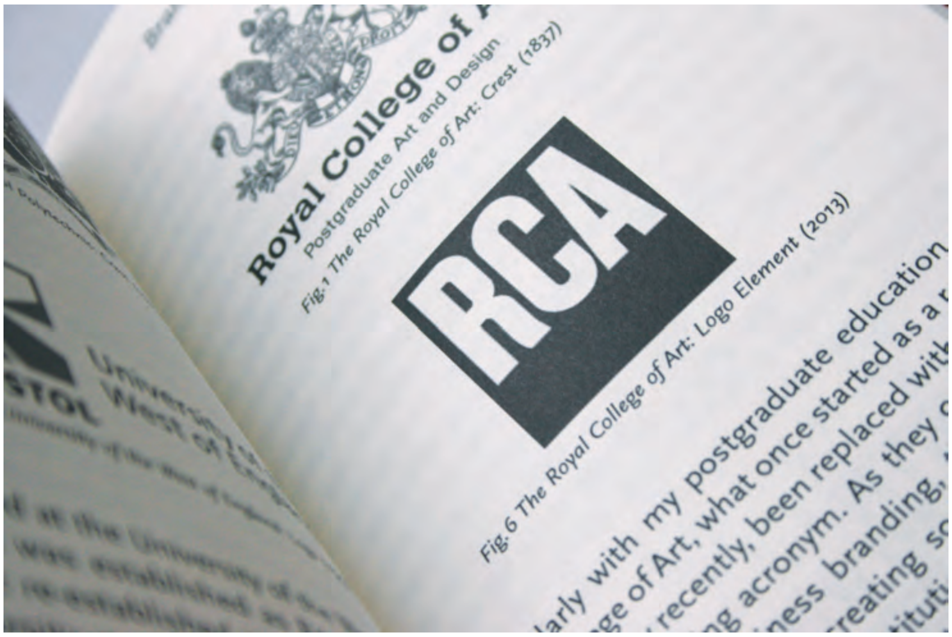
In the 1990s further education institutions were removed from local authority and became subject both to 'market' pressures and to government-imposed targets. These 'reforms' invariably aim at making impossible what used to be practicable (for the largest number), and making profitable (for the dominant oligarchy) what did not used to be so. The shift into a business frame of mind ultimately changed the priorities of further education. Although there was always a motivation to further advance learning, it was vital that these 'businesses' could generate enough income to pay for all its outgoings.

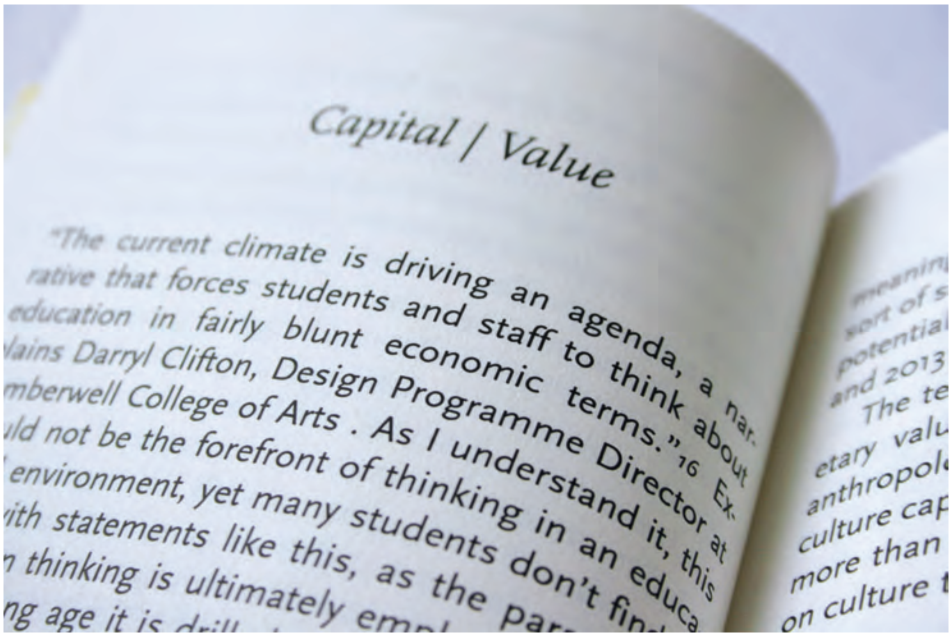
In 2000 Tony Blair, the UK New-Labour Prime Minister at the time, introduced the concept that university could potentially be for everybody. He suggested that the belief in elitism and its monological, top-down model of culture could be challenged and rejected in the name of 'difference', diversity' and 'multiplicity.' Attempting to get 50% of school leavers into universities across Britain, pushing the polytechnic transformations further, the divisive binary system was abolished delivering mass higher education, student expansion and widening participation from all classes and ethnic backgrounds.

Hidden behind the welfare state Blair put in place, there were many attributes that could easily be compared to mass-market consumerism and in turn, comparing education to business. The increase in the amount of students paying tuition fees and interest on their loans to the government could be translated as the purchase of goods and services in ever-greater amounts and economic policies placing emphasis on consumption. Overseas students travelling to the UK for its reputable schooling could potentially translate as the exportation of UK education or globalisation of UK education. It appeared that when opening the doors to everyone, the government soon realised how much capital universities could gain.

The UK's education system has suffered severe reform since the coalition government were elected in 2010, but the debate that really caught my attention was the notion of privatising previously public sector higher and further education, and running them as profitable organisations. Before this, education was adopting traits of business, but still had the growth and success of UK culture as an incentive for educating these students. This took place during the Browne Review, the Independent Review of Higher Education Funding and Student Finance chaired by Lord Browne, which was similar to the Robbin's report but fifty years on. It reviewed the future direction of higher education funding in England. The government had not voiced such dramatic transformations for public services since UK Conservative leader of 1979 – 1990, Margaret Thatcher's privatisation regime. But after the UK privatisation landslide of the 1980s resurfacing, it became apparent that our current education system would soon follow. The threat of dropping elements of creativity and culture and replacing it with an economy-fuelled system, by picking up further characteristics of business, was (and still is) daunting.

Today the UK's academic sector is undergoing massive change as a result of being unable to track its contribution to the economy. The fun-





ding set aside for creative subjects in education is reducing every year, yet it is hard to argue that UK creative education institutions have failed to flourish despite this reduction in public funding. The escalation in the number of students participating in an arts education at university has massively enriched the UK society regardless of some of the side effects such as staff to student ratios and limited resources and facilities. The increase in creative education students has also, un-coincidently, coincided with the rapid expansion of the UK's creative sector. So if it can achieve these goals with the pressure it's under at present, imagine what it could do for the economy given the chance.

The term capital is usually associated with monetary value. However Pierre Bourdieu, sociologist, anthropologist, and philosopher, coined the term culture capital and by doing so, expanded capital to more than the economic, and placed a visible value on culture that can be mapped on a scale.

The Political Space diagram shows four sections combining high and low economic and cultural capital. Bourdieu's theory is interesting as it suggests through academic attributes a student can increase their cultural capital and therefore be just as 'powerful' or 'successful' in the social sense, as someone with a high economic capital. Assuming that the government could use the term capital in this broader sense, in terms of creative education, some of their governmental dogma might make sense. I think it is an important diagram, as it does not make culture and creativity out to be the magical, unobtainable element that it is so often tarnished with, but a real influence to society. Just as economic capital can constitute an advantage and disadvantage in society (both for an individual and a nation), cultural capital can to.

But in an age of recession and banking collapse, the UK government is allocating its scarce funding by reference to limited criteria orientated around the notion of outcomes, products and quantifiable deliverables. This has resulted in universities, being forced by political expediency, to protect themselves with evidence in the form of data and statistics on how creative education can contribute to the economic success of the country.

Maria Miller, the previous UK Secretary of State for Culture, once stated "British culture and creativity are now more in demand than ever before … we should be increasingly proud to use the label 'made in Britain'. The world clearly thinks this is a commodity worth buying into." The reality is that the creative individuals of this world, the faces behind our fantastic culture capital are having the real effect. And these are the people who are not being recognised by government. And as a result, it is clear that we need to be producing a nation of creative thinkers, those able to produce ideas as opposed to 'commodities'. It's not about developing clichéd craft; it's about building on an extraordinary legacy, but combining that with our ability to take creative risks. We should be developing people who will change and lead in global industries, not people who will become professional clones. Regardless of the student expansion in polytechnic universities, we are not a nation of vocational people. Not that there is anything wrong with vocational courses, but creative education should be different. After all the UK is not a factory turning out glazed clay china versions of ourselves.

Because of the difficulty of quantifying the value of the arts, wellbeing, quality of life, dignity and engagement, creativity is under threat of being removed from the UK syllabus altogether. Even though there are several important studies underway, and even with Bourdieu's capital diagram as a strong argument, in terms of numbers and the proof of success Miller is right in saying "culture's value to our society is immeasurable." She of course means in terms of hard data and statistics, but as theorist Mark Fisher explains, there is a "widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it." Fisher is suggesting we are carrying on with a system already in place just slightly modified for ease, because we can't comprehend an alternative. The system really needs a complete overhaul if we are going to make the most of what the country has to offer, but the frustration of dealing with bureaucrats often arises because they themselves can make no decisions; they are only permitted to refer to decisions that have always already been made. Which, in theory, is the very opposite of what the new, forward thinking, creative industry is about.

Extract from: *Inherently Unethical and Unworkable: THE CREATIVE EDUCATION BUSINESS*
To read more email hello@abbievickress.co.uk

Prolog

Aceasta este „versiunea regizorală” a unui scenariu de performance și instalație intitulat „Apartamentul Decanului”, care a avut loc la Royal College of Art, în iunie 2014. Pentru a-și transpune deci experiența pe hârtie, autorii au păstrat scenariul așa cum a fost el interpretat original, cu includerea adițională a unor note explicative acolo unde era necesar.

Introducând-o pe „Hattie”

text de **SITCOM***

INT.- RECEPȚIE DE HOTEL

Harriet se apropie de grupul de vizitatori, ținând o planșetă de scris în mână.

HARRIET

Bună, numele meu este Harriet, dar puteți să-mi ziceți Hattie... (zâmbind) *Toată lumea îmi spune de obicei așa.*

HARRIET observă grupul.

Elementul de performance a fost parte integrantă din conceptul de “show” din lucrare. Nu doar pentru a demonstra producția din ce în ce mai ridicolă a instituțiilor de educație ca Royal College of Art, ci și pentru a sublinia elementul de performance prezent în viața de zi cu zi.

HARRIET (CONTINUARE)

OK, se pare că voi urmați la rând – suntem încântați să vă facem această prezentare azi. Toată lumea e gata? Bun, haideți să vă conduc pe toți la lift. Pe aici, vă rog.

HARRIET deschide drumul spre lift. Apasă pe buton, liftul se deschide, iar HARRIET și grupul intră în lift.

Hattie s-a adresat fiecărui grup cu un ton de intimitate direct, ceea ce l-a obligat pe fiecare individ să intre într-un rol. Această intrare în roluri a simulat o construcție normativă de asemenea natură încât *performance*-ul și instalația s-au amestecat cu realitatea.

Prin aceasta, am sperat că participanții vor deveni conștienți de acordul lor subconștient de a adopta rolurile predeterminate, atribuite lor de societate. Actul de conformare cu *performance*-ul într-un mod descurajant de necondiționat este o parte crucială a ceea ce doream să reprezentăm prin lucrarea noastră.

HARRIET (CONTINUARE)

Deci, mai întâi poate că ar trebui să vă dau tuturor o idee despre ce vom face noi azi, mai exact, despre ce este vorba în Apartamentul Decanului. *Biroul Decanului de la Școala de Comunicare este acum în curs de transformare într-un hotel funcțional. E vorba despre piesa-fanion pentru proiectul pilot care încearcă să comunice vocea și mesajul de la Royal College of Art; unul de libertate, coerență, inovație și moștenire. Ideea este că aceasta e o platformă care va aduce laolaltă fiecare departament din Royal College of Art, consolidând Colegiul în această epocă de tranziție.*

HARRIET și grupul ies din lift și încep să meargă pe coridor.

Printr-o întreprindere de afaceri condusă economic, care îi promovează atât pe studenți cât și pe profesorii din diferitele departamente. (MAI MULT)

HARRIET (CONTINUĂ)

Se pare că există un interes tot mai mare de a estompa granițele dintre business și timpul liber, așadar apartamentul poate fi un birou care să îi inspire pe noii creativi, lucrările special realizate de artiștii și designerii în devenire sunt de vânzare pentru cei care colecționează, sunt interesați să înceapă o colecție, sau doar vor să cumpere o lucrare după experiența de vizionare privată. Profiturile obținute de la fiecare operă merg înapoi direct la școală, pentru finanțarea oamenilor, a departamentelor și a întreg colegiului, printr-un efect ciclic.

HARRIET se oprește la intrarea spre Apartamentele Decanului și se întoarce spre grup, ca să le vorbească.

HARRIET (CONTINUARE)

Actuala expoziție de sfârșit de an care se desfășoară la parter este o platformă pentru a pune în valoare tinerele talente, așa că această oportunitate a fost o mare șansă de a ne face o inaugurare soft, mai ales că este în primul rând pentru și proiectată de studenți.
(HARRIET scoate cheia)
Ok, hai să intrăm!

Cu o singură mișcare, HARRIET deschide ușa și intră în încăpere. Grupul o urmează.

A fost esențial să includem un element de distracție și umor. ”Show-ul“ trebuia să epateze atât de mult încât să provoace participarea, eclipsând punctele de articulație cu realitatea și confruntând publicul cu o situație care era undeva între o scenă pe viu și realitatea pe viu.
Lucrarea se dorea accesibilă tuturor genurilor de public, folosind o experiență reciproc fericită și satisfăcătoare din punct de vedere estetic.

HARRIET (CONTINUARE)

Daţi-mi voie să vă înmânez fiecăruia aceste broşuri. (HARRIET distribuie BROŞURILE grupului de vizitatori).

Ele conturează conceptul de business, detaliază principalele trăsături ale camerei şi includ un inventar al tuturor obiectelor, gravurilor, publicaţiilor şi al mobilierului. Dacă doriţi informaii despre oricare dintre aceste obiecte, (HARRIET face un gest larg împrejurul camerei) *artişti, designeri şi preţuri, puteţi să le găsiţi acolo oricând, dar dacă aveţi întrebări, vă rog să mi le puneţi în orice clipă.*

Scopul nu era doar de a sublinia ambivalenţa dintre ficţiune şi realitate, artă şi viaţă, ci de a o manifesta în fapt. Am ales să lăsăm aceste ambiguităţi să iasă la lumină prin interacţiunea fizică a publicului cu spaţiul. În loc să creăm o scenă care ne-ar fi dictat opinia, rolul personal al participanţilor la experienţă urma să le reveleze propria poziţie şi opiniile proprii în societate.

HARRIET se retrage, în timp ce grupul se mişcă prin încăpere. Aşteaptă un moment, apoi se întoarce în centrul camerei.

HARRIET (CONTINUARE)
Ok, deci majoritatea lucrurilor pe care le vedeţi au fost proiectate special pentru Apartamentul Decanului*, dar unele obiecte fuseseră deja făcute de studenţi şi au fost colectate şi redistribuite în spaţiu de noi şi de artişti şi de designer. Ok, să facem deci un tur al încăperii. Sunteţi liberi să atingeţi. Să deschideţi, să cercetaţi tot ce vă atrage privirea.*

În timp ce grupul se uită prin cameră, Harriet îi încurajează să scoată obiecte de inventar.

Tonul lui Harriet a păstrat un nivel deconcertant de profesionalist, pe măsură ce prezenta fără jenă obiectivele mai strict monetare ale camerei. Excesul ei persistent de gesturi performative a servit să sublinieze conotaţiile lucrării.

HARRIET (CONTINUARE)
Aceste lucrări sunt special concepute de tinere talente în plină ascensiune. Vă oferim ocazia fantastică de a le privi pentru prima dată în exclusivitate, la pachet cu prima opţiune de achiziţie.

Grupul continuă să se uite prin cameră. HARRIET selectează câteva din punctele de interes ale încăperii.

HARRIET (CONTINUARE)
Apartamentul doreşte să ofere un spaţiu pentru iniţiative filantropice, pentru a experimenta modul în care donaţiile sunt folosite într-un scop nobil. Aflându-se într-o locaţie de prim rang din Londra, el oferă industriei turismului o alternativă neortodoxă la noţiunea depăşită de boutique hotel.
După cum puteţi vedea, cu suflul novator al

Royal College of Art, această nouă propunere de relaxare pune în lumină afirmaţia noastră cheie că „RCA vă modelează viaţa”.

Cum turul se apropie de final, HARRIET strânge grupul laolaltă, înainte de a se întoarce cu faţa spre uşă.

Prin schimburile fizice şi mentale dintre Hattie, privitor şi cameră, ideea a fost să fie atras şi trezit publicul în egală măsură. Redecorarea unui spaţiu de atelier pentru a simula un apartament dintr-un *boutique hotel* de cinci stele ar fi o tranziţie relativ facilă a utilizarii acestui spaţiu – la urma urmelor, un serviciu nu foarte diferit de cel furnizat de Royal College of Art. Exagerând dialogul şi gesticulaţia, dar rămânând fideli limbajului colegiului, am sperat să deşteptăm publicul la asemănările profunde dintre rolul studentului în cadrul unei instituţii de educaţie şi rolul clientului într-un hotel de cinci stele. La rândul său, aceste exagerări subliniază multitudinea de probleme care derivă dintr-o atare realitate.

HARRIET (CONTINUARE)

Vă mulţumesc tuturor că aţi venit, sper că v-a plăcut această primă vizionare exclusivă şi că aveţi acum o idee despre magia Royal College of Art.

* * * *

Comunicat de presă
The Dean Suite / Apartamentul Decanului
Stevens Building, Royal College of Art, Kensington Gore, SW7 2EU, ShowRCA, 18-19 iunie 2014 (închis pe 27 iunie)

Billie Muraben şi Polly O'Flynn au instalat o cameră de hotel adiacentă Biroului Decanului de la Şcoala de Comunicare. *Apartamentul Decanului* este un concept satiric de business, care reprezintă ambivalenţa lor faţă de educaţia superioară, lumea artei şi industria timpului liber, mimând o groază comică în aceste contexte de adoptare universală a luxului şi comerţului. Prezentat ca un proiect pilot care comunică mesajul comun al Royal College of Art de „libertate, coerenţă, inovaţie şi moştenire,” *Apartamentul Decanului* aduce laolaltă studenţi din toate secţiile Colegiului, într-o colaborare constructiv critică. Muraben şi O'Flynn speră să comunice puterea relaţiilor şi a colaborării între studenţi şi să sublinieze problemele inerente în branduirea unui astfel de spaţiu. O replică la limbajul, comportamentele şi ierarhiile instituite de actualul Rector, *Apartamentul Decanului* este un cocktail judicios: două părţi de comerţ, două părţi de distracţie, o dâră de umor. *Apartamentul Decanului* introduce un model ipotetic de strângere de fonduri, care funcţionează ca o economie internă, ciclică. Invitaţii plătesc prin donaţii, în funcţie de donaţia lor pot avea o implicare mai mare în Colegiu, fie ca student, profesor sau pentru accesul la ateliere de lucru sau alte facilităţi. Apartamentul însuşi este finisat la un standard care reflectă referinţele lingvistice şi stilistice care sunt coloana vertebrală a proiectului, identităţile de brand ale hotelurilor de lux. Facilităţile includ un pat mare, făcut la comandă, un duş uimitor cu pardoseala de ceramică, spaţiu de lucru, locuri sigure de depozitare, un Ghid Personal, activităţi de întreţinere a condiţiei fizice, şi o varietate de opţiuni de cină. *Apartamentul Decanului* va găzdui parteneri din industrie (din Marea Britanie şi din străinătate), profesionişti din sectorul public şi lumea universitară, studenţi, personal şi cursanţi potenţiali, absolvenţi şi reprezentanţi ai presei. Apartamentul va fi şi un spaţiu pentru iniţiative filantropice, cum ar fi Dezvoltarea Facultăţii, evenimente şi expoziţii organizate de studenţi.

*Sitcom sunt Billie Muraben, Polly O'Flynn şi Marie Matheron
Contact: sitcom.design@gmail.com

Prologue:

This is a 'directors cut' of a scripted performance and installation titled 'The Dean Suite' that took place at The Royal College of Art, June 2014. So as to translate the experience to paper, the author has kept the script as it was originally performed, with the additional inclusion of explanatory interjections where necessary.

Introducing 'Hattie'.

text by SITCOM*

INT.- HOTEL RECEPTION

HARRIET approaches the group of visitors, clipboard in hand.

HARRIET

Hello, so my name is Harriet, but feel free to call me Hattie... (smiling) Everyone usually does.

HARRIET surveys the group.

The performance element was integral to the concept of the 'show' within the piece. Not only to demonstrate the increasingly farcical production of educational institutions like The Royal College of Art, but to highlight the element of performance present in everyday life.

HARRIET (CONT'D)

Right, looks like you are next on the tour- we are so excited to be showing you round today. Is everybody ready? Good, let me show you all up to the lift. This way please.

HARRIET leads them towards the lift. She presses the button, the lift opens, and HARRIET and the group walk into the lift.

Hattie addressed each group with a direct intimacy that forced each individual into a role-play. This role-play simulated such a normative construct that the performance and installation blurred with reality.

In doing so, we hoped that the participant would be made aware of their subconscious agreement to adopt the predetermined roles prescribed to them by society. The act of complying to performance with an unnervingly unquestioning manner is a crucial part of what we were aiming to represent through our work.

HARRIET (CONT'D)

So, firstly maybe I should give you all an overview of what exactly we are doing here today, of what The Dean Suite is about. The School of Communication's Dean's office is currently being transformed into a fully functioning hotel. This is the showpiece for the pilot scheme which seeks to communicate the royal college of arts common voice and message; one of freedom, coherence, innovation and heritage. The idea is that this is a platform that will bring together each school at the royal college of art, consolidating the college in this time of transition.

HARRIET and the group get out of the lift and begin walking along the corridor.

Through a economically driven business venture, which both promotes students and tutors in the various departments.
(MORE)

HARRIET (CONT'D)

There seems to be an increasing interest in the blurring lines between business and leisure, so whilst this suite can provide an inspiring office for the new creative, the bespoke work of up and coming artists and designers are for sale for those collecting, interested in starting a collection or just wanting a one up from the private view experience. The profits made on each piece go straight back into the school, funding the individuals, the departments and the college as a whole in a cyclical effect.

HARRIET stops outside the entrance to the Dean Suite and turns to address the group.

HARRIET (CONT'D)

The current degree show going on downstairs is a platform to display young, emerging talent, so this opportunity was a great chance to have our soft opening, especially since this is first and foremost for, and designed by the students.
(HARRIET gets her key out)
Ok so lets go in!

In one single motion, HARRIET opens the door and moves into the room. The group follow behind.

Including an element of entertainment and humour was essential.
The 'show' needed to dazzle so bright it tempted participation, blinding the junctures of reality and confronting the audience with a situation that was somewhere between a live set and live reality.
The work aimed to be accessible across all audiences, by using a mutually joyful and aesthetically satisfactory experience.

HARRIET (CONT'D)
So let me give you each one of these brochures.
(HARRIET hands Brochures out to the group of visitors.)
These outline the business concept, major features of the room and includes an inventory of

all the objects, prints, publications and furnishings. If you need reminding of any of the items, (HARRIET gesturing around the room) artists, designers and pricing you can refer to that at any time, but if you have any questions please feel free to ask me at any point.

The aim wasn't just to highlight the ambivalence between fiction and reality, art and life, but to actually manifest it. We chose to allow these ambiguities to come to light through the audience's physical interaction with the space. Rather than creating a set that would dictate our opinion, the personal role of the individuals within the experience would reveal to them their own position and opinions in society.

HARRIET moves back, while the group looks around. She waits for a moment then comes back into the centre of the room.

HARRIET (CONT'D)
Ok so most of the things you see were specifically designed and made for The Dean Suite, but some objects had already been made by the students and were collected and re-appropriated to the space by us and the artists and designers. Ok, so lets have a look around the room. Feel free to touch, open, investigate anything that catches your eye.

As the group looks around the room, Harriet encourages them to get out inventory.

Hattie's tone maintained a disconcerting level of learnt professionalism as she shamelessly introduced the cruder monetary objectives of the room. Her persistent overuse of performative gestures served to heighten the connotations of the piece.

HARRIET (CONT'D)
These are bespoke pieces of work from fresh and emerging talent. We are offering the fantastic opportunity of an exclusive first look, along with a first buy option.

The group continue to look around the room. HARRIET selects a few of the room's highlights.

HARRIET (CONT'D)
The suite aims to offer a space for philanthropic initiatives to experience a sense of how their donations are being put to good use. Being in such a prime London location, it offers the tourism industry a quirky alternative to the tired notion of the boutique hotel.
As you can see, with the innovative soul of the Royal College of art, this new leisure proposal brings to light our core affirmation of 'The RCA designs your life'.

As the tour comes to an end, HARRIET rounds the group up, before turning to face the door.

Through the physical and mental exchanges made between Hattie, the viewer and the room, the aim was to both draw in and wake up the audience.
Redesigning a studio space to simulate a suite at a five star boutique hotel would be a relatively easy transition of use – after all, a service not that far removed from that provided by The Royal College of Art. By exaggerating dialogue and gesticulation whilst remaining true to the language of the college, we hoped to awaken the audience to the profound similarities between the role of the student within an educational institution and the role of a customer in a five star hotel. This in turn highlights the multitude of problems that come with such a reality.

HARRIET (CONT'D)

Thank you all for coming, I hope you have enjoyed this exclusive first look and really got a sense of the magic of the Royal College of Art.

* * * *

Press Release
The Dean Suite
Stevens Building, Royal College of Art,
Kensington Gore, SW7 2EU ShowRCA,
18th – 29th June 2014 (closed 27th June).

Billie Muraben and Polly O'Flynn have installed a hotel room adjacent to the School of Communication's Dean's Office. The Dean Suite is a satirical business concept which represents their ambivalence towards higher education, the art world and the leisure industry; and entertains the comic horror in these contexts universal adoption of luxury and commerce. Presented as a pilot scheme communicating the Royal College of Art's common message of 'freedom, coherence, innovation and heritage,' The Dean Suite brings together students from across the College in a constructively critical collaboration.
Muraben and O'Flynn hope to communicate the strength of relationships and collaboration between students and to highlight the inherent problems in branding such a space. A response to the language, behaviours and hierarchies put in place by the current Rector, The Dean Suite is a judicious cocktail: two parts commerce, two parts entertainment, one part horror, a dash of humour.
The Dean Suite introduces a hypothetical fundraising model which functions as an interior, cyclical economy. Guests pay by donation, and according to their donation can have increasing involvement in the College, be that as a student, tutor, or for access to workshops and other facilities...
The Suite itself is finished to a standard which reflects the linguistic and stylistic references that form the backbone of the project; the brand identities of luxury lifestyle hotels. Facilities include a bespoke, king-size bed, stunning ceramic-tiled shower, practical in-room workspace, secure storage, a Personal Host, wellness activities, and a variety of dining options.
The Dean Suite will host industry partners (from the UK and Internationally), professionals from the public sector and academia, students, staff and potential applicants, alumni and media. The Suite will also be a space for philanthropic initiatives including, Faculty Development, student-led events and exhibitions.

Sitcom is Billie Muraben,
Polly O'Flynn and Marie Matheron
Contact: sitcom.design@gmail.com

Conceptual virtual

text de **JOSEPH TAYLOR**

Recent, programul-fanion de artă al BBC, *The Culture Show*, a difuzat emisiunea Ryan Gander – *Arta despre tot*.[1] Aproape de mijlocul episodului, Gander, „celebrul artist conceptual britanic" și „coțofană culturală, renumit pentru creațiile sale jucăușe, criptice și complexe", îi arată prezentatoarei Miranda Sawyer o serie de palete mânjite cu vopsea, montate pe un perete alb. Acestea erau, așa cum aveam să aflăm, paletele vechi, folosite când Gander pictase o serie de portrete. Putem să vedem portretele? Într-un interviu publicat de *The Independent* în 2012, Gander observa: „Eu nu arăt portretele, arăt doar paleta. Ar trebui să vă omor dacă ați vedea portretul, deoarece ați ști ce pictor prost sunt"[2], așa că nu, doar paletele sunt deschise pentru ochii publicului. E o glumă amuzantă, încântătoare, despre artă, și una cu care sunt sigur că ne simțim confortabil. Totuși, Gander, aclamatul artist conceptual britanic, menționează de asemenea că „asta este o operă conceptuală". Oare? De ce? Ce dictate de conceptualism urmează ea? Răspunsul standard, unul pe care Gander și ceilalți (Emin, Hirst, Creed etc.) îl formulează adesea este că aceste opere sunt bazate pe idei. Totuși, în ciuda spațiului împărtășit pe Wikipedia, la rubrica artă conceptuală, sunt oare acești artiști YBA[3] și post-YBA cu adevărat produsul conceptualismului, al unor artiști și critici ca Art & Language, LeWitt, Anconi, Lippard? Poate că în rubrica de artă contemporană. Totuși (relativ) recent, noi tipuri de lucrări au intrat în *mainstream*-ul artei contemporane, care se prezintă ca moștenitori mai buni sau cel puțin mai meritoși ai termenului „conceptual": net.art & post-internet art.

De ce sunt de părere că lucrările acestor artiști orientați spre internet, din ultimul deceniu, de la Olia Lialina la Hito Steryerl, îi depășesc pe conceptualiștii contemporani canonici? Deoarece ei se află pe partea cea bună a unei fisuri din arta conceptuală, care s-a produs chiar în zilele de început și care divizează două abordări referitoare la practică, cea orientată spre „lucrare" și cea orientată spre text. Aceste abordări pot fi interpretate ca un răspuns la dematerializarea obiectului de artă, cât și la un *Zeitgeist* semiotic post-McLuhan. În 1967, Lucy Lippard, o gânditoare-cheie și critic al mișcării conceptuale, nota: „Atunci când operele de artă, ca și cuvintele, sunt semne care transmit idei, ele nu sunt lucruri în sine, ci simboluri sau reprezentanți ai lucrurilor. O astfel de lucrare este un mediu, mai mult decât un scop în sine sau «arta-ca-artă». Mediul nu trebuie să fie mesajul, iar unele forme de artă ultraconceptuală par să declare că mediile de artă convenționale nu mai sunt adecvate, ca medii, pentru a fi mesaje prin ele însele."[4] Dacă arta ar fi un simbol al unui concept mai înalt, atunci cum ar arăta acel simbol? Pentru unii, simbolul a fost în primul rând unul vizual, o lucrare de artă, chiar dacă una netradițională. Pentru alții, textul a fost canalul ultim pentru sensul artistic. Lucrări ca *Trei scaune* de Joseph Kosuth au explorat ambivalența dintre aceste abordări și totuși se producea o breșă de durată. Această breșă a fost întruchipată de punctele centrale ale conceptualismului pe fiecare țărm al Atlanticului: Sol LeWitt ca școală orientată spre operă, și Art & Language, ca școală orientată spre text. Cea de-a zecea propoziție a lui LeWitt din *Propoziții despre arta conceptuală*, care este pentru mulți Biblia și ultimul cuvânt în privința conceptualismului, sintetizează astfel orientarea esențială a mișcării: „Ideile pot fi opere de artă; ele sunt într-un lanț de dezvoltare care își poate găsi o formă în cele din urmă. Toate ideile nu trebuie să capete fizicalitate."[5] Cu toate acestea, lucrările lui LeWitt au lăsat mereu o urmă în spatele lor, un indice al conceptului ca lucru material. Fie că acești indici erau semne pe un perete lăsate de tehnicianul unei galerii sau variații asupra geometriei cubice, obiectul de artă material al lui LeWitt a lăsat mereu, asemenea urmei unei raze dezintegratoare, o formațiune anume de cenuși din care putea fi ghicită forma originală a ideii sale.

Spre deosebire de operele sale, propozițiile lui LeWitt aveau nevoie de un eșafodaj textual pentru a exista, și l-au găsit în Art & Language. Evitând obiectele aproape în întregime (gruparea disparată cunoscută sub numele generic de Art & Language expunea lucrări colecționate publicate, sortate în sertare, în Documenta în 1972), Art & Language a fost martorul dezasamblării lucrării de artă sau poate a dizolvării sale în lingvistică. În acest sens, ei au publicat o revistă de artă intitulată *Limbajul artei: Jurnalul artei conceptuale*, în 1969.

Succesul și influența Art & Language le-au permis discipolilor săi să se mute cu rapiditate în contexte artistice nongalerie, nonexpunere. Membri de frunte ai Art & Language ca Paul Wood, Charles Harrison și Terry Atkinson au dat tonul intelectual și cadrul discursiv pentru critica de artă și educația artistică în următoarele patru decenii.

Ar fi simplist și greșit să susținem că artiștii de

1

2

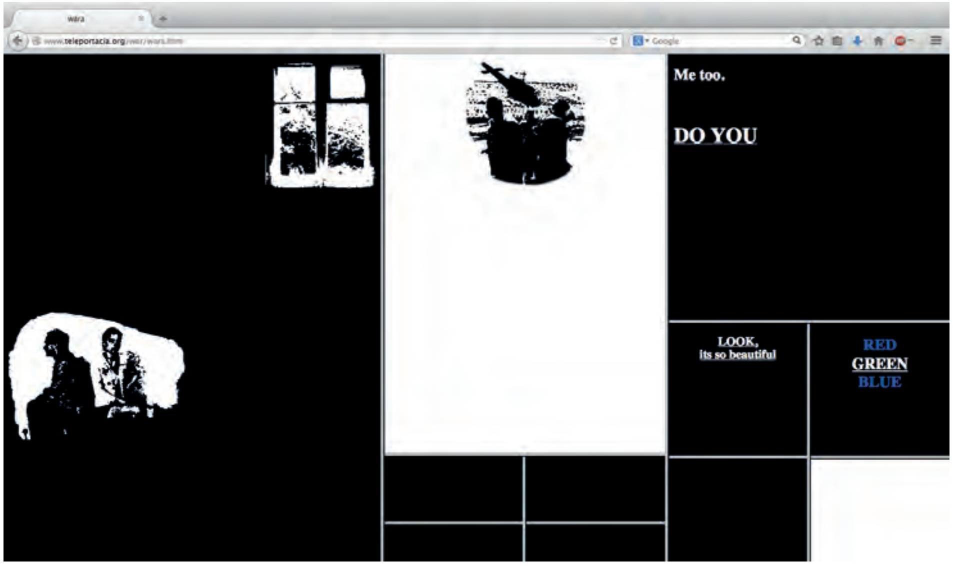
fiecare parte a breșei bazate pe lingvistică / lucrare s-au mărginit doar la o singură formă de practică sau un singur mod de angajare, totuși breșa în accent dintre aceste tabere a fost suficient de puternică, încât Lucy Lippard a inventat termenul de Conceptualism cu C mare, pentru a face diferența între conceptualiștii bazați pe lingvistică/text și restul.

În opinia mea, cei care au explorat cel mai temeinic dematerializarea obiectului de artă au fost Conceptualiștii cu „C" mare și tot ei au rupt cel mai mult cu tradițiile anterioare ale artei greenbergiene, bazată pe obiect. Totuși, se pare că moștenirea de durată a acestei perioade se află, în schimb, în cadrul contextelor expoziționale contemporane, conceptualismul indicial, bazat pe obiect.

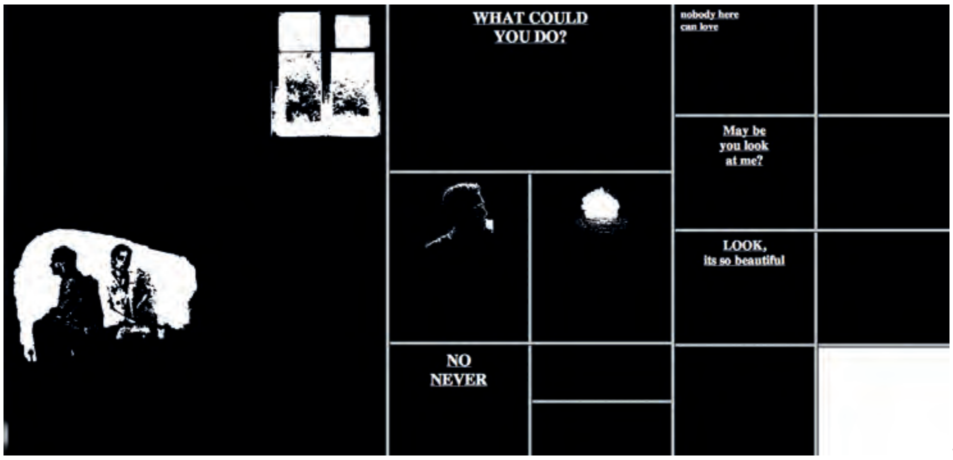
Atunci când furia tabloidelor s-a dezlănțuit la adresa Young British Artists (Artiștii britanici tineri) și „arta lor conceptuală" la finele anilor '80, o mare parte a furiei părea să se concentreze pe aspectul lewittian al practicii YBA: nu era destul de văzut, nu era suficient efort vizibil, nici investiție în ceea ce era expus în spațiul galeriilor. Membrii YBA erau șocanți, în cel mai bun caz leneși, de rea credință și iconoclaști în cel mai rău caz, promovați și încurajați de o istorie a artei de eforturi în declin inițiată de conceptualism (deși o furie similară au produs-o cărămizile lui Breton, care erau mai apropiate de minimalism decât de conceptualism).

În felul lor, membrii YBA reluau idealurile conceptualiste din anii '70, într-un context foarte asemănător. Expresionismul abstract, mult zeflemisitul ideal greenbergian al anilor '50, care a declanșat mișcarea conceptuală, înregistraseră o renaștere în anii de *boom* care au fost anii '80. Membrii YBA criticaseră asta,

revendicându-și inspirația din Dada, Fluxus, Conceptualism, Pop Art, din majoritatea mișcărilor de șoc ale secolului anterior, pentru a zgâlțâi lucrurile. Proclamându-și moștenirea conceptuală, cea mai mare parte a presei critice a cimentat adoptarea acestui termen. Totuși, ținând cont de favorizarea mea destul de transparentă a conceptualismului lingvistic, mi se pare greu să iau în serios ideea lui Hirst et al. ca artiști conceptuali, cel puțin într-un sens util, progresist. La urma urmelor, lucrările lor sunt orice, dar nu emancipate față de obiect; patul lui Tracy Emin pare mai mult un ready-made à la Duchamp decât o lucrare dematerializată, iar dat fiind mandatul conceptualist al suzeranității ideii mai presus de orice, nu este puțin lucru. În multe sensuri, Conceptualismul cu C mare a fost o încercare de a transforma arta într-un purtător al semnificației intelectuale, al conceptului, printr-o integrare a canalului dominant pentru concepte de la vremea respectivă: textul tipărit. Dacă ar fi să continuăm această logică azi, unde ar trebui să privim? Când vreau să mă lupt cu o idee dificilă, să încerc să intuiesc răspunsul la un concept complex, mă întorc spre un lucru gata făcut, într-un cub alb sau la cranii ghintuite cu cristale și la palete uzate? Poate, dar rar. Conceptele, ideile, gândurile și sensurile îmi sunt însă livrate zilnic, mereu și constant, într-un format mai ubicuu și modern: interfața digitală. Aici este locul în care net art și arta post-internet ajung în prim-plan. Luând, de exemplu, o lucrare ca *Prietenul meu s-a întors de la război* [6] de Olia Lialina, din 1996, putem vedea cum artista interoghează formatul ferestrei de căutare pe web ca mijloc de transmitere a unei narațiuni, cât și ca pe un canal problematic pentru sens, a cărui interfață însăși este maleabilă, interpretabilă, contextuală. Pe măsură ce utilizatorul apasă pe fiecare iterație de pagină a lucrării, urmărind narațiunea soției unui soldat care a avut o aventură amoroasă și al cărei soț se întoarce de la luptă, pagina se fragmentează. Atunci când apeși pe ele, elementele desfășoară narațiunea, dar întrucât utilizatorul nu poate apăsa decât pe un singur element de fiecare dată, părți diferite ale interfeței avansează mai mult, iar narațiunea se dezasamblează conform logicii proprii a mediului navigatorului web. Narațiunea însăși pare secundară lucrării, și e greu să nu citești lucrarea lui Lialina ca mai întâi de toate un experiment cu contextul, nu foarte departe de mișcările Art & Language spre publicistică, sau de *Case pentru America* a lui Dan Graham, care valorizau dinamica ieftină, stratificată, de imagine-textuală oferită de editorialul de revistă.
După 1996, modul în care interacționăm cu contextul nostru digital s-a schimbat masiv. Acolo unde *Prietenul meu s-a întors de la război* se ocupa în mod special de interfețele motoarelor de căutare timpurii, noul internet, concentrat pe audiovizual, a reclamat o artă nouă, concentrată pe audiovizual. Recenta expoziție a lui Hito Steryerl de la ICA (Institute of Contemporary Art, Londra) a exemplificat noua paradigmă post-internet, aducând dreptunghiuri de text flotante, stratificare digitală, referințe la cultura internetului, și retroefecte anacronice într-un tot năucitor, derutant. Dacă arta conceptuală a început ca o aplicație a *Zeitgeist*-ului semiotic pentru a pune sub semnul întrebării obiectul de artă ca pe un canal pentru idee, Steryerl duce acest demers mai departe, în viitorul nostru contemporan unde sinapsa dintre seminficant și semnificat s-a evaporat și unde rămânem în hiperrealul învolburat al semnelor suprapuse, confuze și conflictuale. Chiar și titlul lucrării lui Steryerl *Cum să nu fii văzut.* Un fișier educațional mov., al naibii de didactic, jonglează cu vocabulare și contexte multiple într-o singură propoziție, în care, al naibii, didactic și .Mov stau cumva confortabil și natural pe același rând.
Totuși, considerând presa ICA din jurul expoziției, o lume este absentă, în mod curios, cea conceptuală. Poate că aceasta este rezervată acum pentru tipul de practică pe care o desfășoară Ryan Gander, pentru gesturi unice, bazate pe obiect, care sugerează o glumă mai amplă sau o discrepanță în percepțiile noastre. Totuși, aceasta nu a fost niciodată, pentru mine, partea interesantă a conceptualismului. Mai degrabă, încercările de a rafina și recontextualiza aparatul lingvistic al înțelesului păreau să fie cele mai meritorii și mai productive elemente ale conceptualismului timpuriu. Într-un prezent hiperreal, digital și încărcat de imagine, artiști ca Steyerl și Lialine sunt cei care continuă această misiune. În minutele de deschidere ale programului *Ryan Gander – Arta despre tot*, artistul Bob and Roberta Smith notează pieziș că „există artă conceptuală și există Ryan Gander". Scos din contextul colocvial și luat în sens literal, poate că acesta nu este complimentul sincer care părea, ci mai degrabă un comentariu abil despre moștenirea nepotrivită a Conceptualismului.



3



4

[1] *The Culture Show*, 2014, program de televiziune, BBC Two, Londra, 9 iunie 2014
[2] Wright, K, 2012, „În atelier: Ryan Gander", *The Independent*, 4 august 2012
[3] YBA – Young British Artists – etichetă aplicată unui grup de artiști britanici care au început să expună împreună în 1988 și care au devenit cunoscuți pentru deschiderea lor față de material și procese, tactici de șoc percepute și atitudine antreprenorială, conform definiției Tate (http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/y/young-british-artists), nota traducătorului
[4] Lippard, L & Chandler, J, 1967, „Dematerializarea artei" (The Dematerialization of Art), *Art International*, februarie 1967
[5] Lewitt, S, 1969, „Propoziții despre arta conceptuală" ('Sentences on Conceptual Art'), *Art and Language*, mai 1969
[6] Puteți găsi lucrarea lui Lialina aici: http://www.teleportacia.org/war/

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Please be patient* – Rebecca and Olive
2 - Ryan Gander, Please be patient - Rebecca holding Olive up so that she can stand, 2013
3 - 4. Olia Lialina – *My Boyfriend Came Back From The War,* 1996

Virtual Conceptual

text by JOSEPH TAYLOR

5

Recently the BBC's flagship arts programme The Culture Show aired 'Ryan Gander - The Art of Everything' . Around halfway through the episode, Gander, 'celebrated British conceptual artist' and 'cultural magpie renowned for his playful, cryptic and complex creations' leads presenter Miranda Sawyer to a series of paint smeared palletes mounted on a white wall. These were, it turns out, the discarded pallets which were used when Gander painted a series of portraits.

Can we see the portraits? In an interview with the Independent back in 2012, Gander notes "I don't show the portraits, I only show the palette. I'd have to kill you if you saw the portrait as you would know how bad a painter I am" , so no, only the pallets are open to public eyes. It's a funny, charming kind of art-joke, and one that I'm sure we all feel comfortable with.

Yet celebrated British conceptual artist Gander also notes that "this is conceptual work". Is it? Why? What dictats of conceptualism does it follow? The standard answer, one which Gander and others (Emin, Hirst, Creed etc.) often proffer, is that these works are ideas-based. Yet, despite their sharing space on the Wikipedia entry for conceptual art, are these YBA and post-YBA artists truly the offspring of conceptualism, of Art and Language, LeWitt, Anconi, Lippard?

In the contemporary art rubric, perhaps. Yet (relatively) recently new kinds of work have entered the contemporary art mainstream which perhaps offers themselves as a better, or at least more deserving, inheritors of the moniker 'conceptual': net.art & post-internet art.

Why do I propose that the works of these internet-orientated artists from the past decade, from Olia Lialina to Hito Steryl, supersede the canon contemporary conceptualists? Because they are on the right side of a rift within conceptual art which began in its earliest days, dividing two approaches toward practice into 'work'-orientated and text-orientated.

These approaches can be seen as response to both the dematerialization of the art object and a post-McLuhan semiotic zeitgeist. In 1967 key thinker an critic of the conceptual movement Lucy Lippard noted “When works of art, like words, are signs that convey ideas, they are not things in themselves but symbols or representatives of things.

Such a work is a medium rather than an end in itself or 'art-as-art.' The medium need not be the message, and some ultra-conceptual art seems to declare that the conventional art media are no longer adequate as media to be messages in themselves.” If art were a symbol of some greater concept, then what would that symbol look like?

For some, the symbol was primarily visual, an artwork, albeit a non-traditional one. For others, text was the ultimate vessel for artistic meaning. Works like Joseph Kosuth's Three Chairs explored the ambivalence between these approaches, yet nevertheless a lasting divide was developing.

This divide was embodied by the centre-points of conceptualism either side of the Atlantic: Sol LeWitt as the work-orientated school, and Art and Language as the text-orientated school. LeWitt's 10th sentence from Sentences On Conceptual Art, for many the bible and final word on conceptualism, summarizes the movement's key thrust like so “Ideas can be works of art; they are in a chain of development that may eventually find some form. All ideas need not be made physical.” Nevertheless, LeWitt's works always left behind a trace, an index of the concept as a material thing. Whether these indexes were marks on a wall made by a gallery technician or variations on cubic geometry, LeWitt's dematerialized art object always left, like the after-math of a disintegration ray, some formation of ashes from which to scry the original shape of his idea.

6

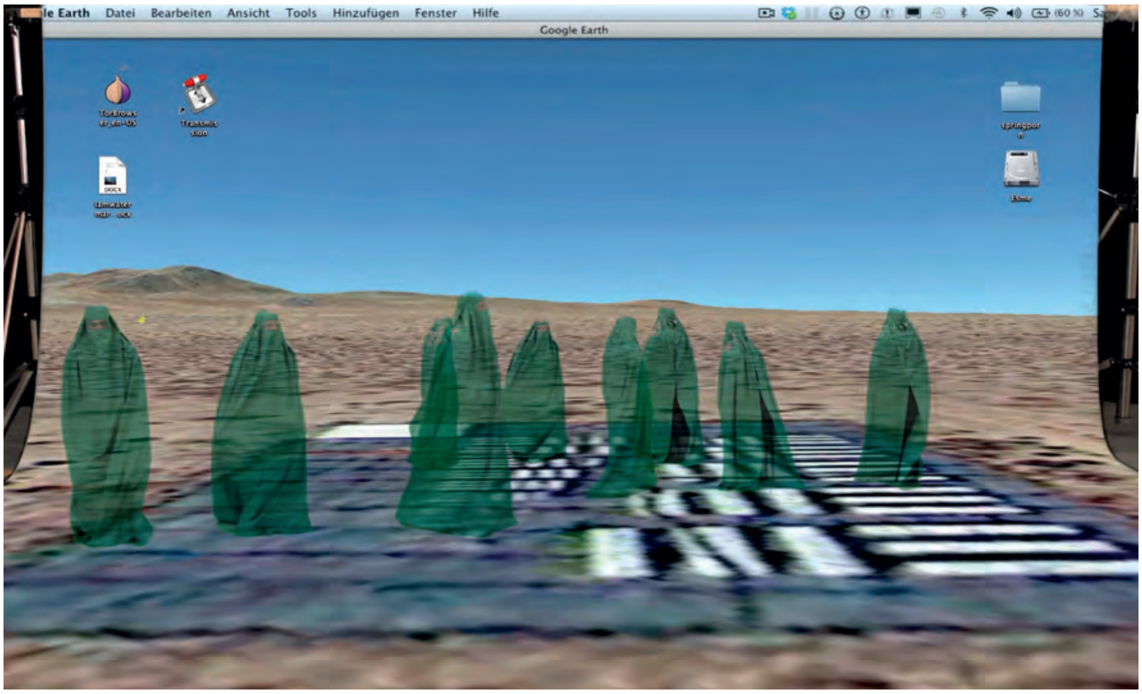
LeWitt's Sentences, unlike his work, required a textual scaffold to exist, and found it in Art and Language. Eschewing objects almost entirely (the disparate group which fell under the umbrella name Art and Language would display collected published work, sorted into filing cabinets, in Documenta in 1972) and Art and Language saw the art-work dissembling, or perhaps dissolving, into linguistics. To this end, they produced an arts journal entitled Art-Language: The Journal Of Conceptual Art in 1969.

The success and influence of Art and Language allowed its proponents to move into non-gallery, non-exhibiting arts contexts with rapidity. Key members of Art and Language like Paul Wood, Charles Harrison an Terry Atkinson would come to set the intellectual tone and discourse framework for art criticism and teaching for the next four decades.

It would be simplistic and wrong to propose that artists from either side of the linguistic/work based divide stuck firmly to one form of practice, or one mode of engagement, yet the divide in emphasis between these camps was strong enough that Lucy Lippard coined the term capital-C Conceptualism to differentiate between linguistic/text-based conceptualists and the rest.

For my money, it was these capital-C Conceptualists who most fully explored the de-

materialisation of the art object, and who most fully broke with previous traditions of Greenbergian obejct-based art. Yet it seems that the lasting legacy of this period is instead, within contemporary exhibiting contexts, the object based, indexical conceptualism.
When tabloid fury broke over the Young British Artists's and their 'conceptual art' in the late 1980's, much of the anger seemed to focus on the LeWittian aspect of YBA practice: there wasn't enough to see, there wasn't enough effort visible, there was no investment in what was shown in the gallery space.
The YBAs were shocking, lazy at best, miscreants and piss-takers at worst, bolstered and facilitated by an art history of declining effort begun by conceptualism (although similar fury was evoked over Breton's bricks, and they were closer to minimalism than conceptualism).
The Y.B.A's were, in their own way, re-enacting the conceptualist ideals of the 1970's, in a very similar context. Abstract expressionism, the much derided Greenbergian ideal of the fifties, which sparked off the conceptual movement, had seen a revival in the boom years of the 1980's. The Y.B.As railed against this, calling up inspiration from Dada, Fluxus, Conceptualism, Pop Art, most any shock-movement of the previous century, to shake things up. Having claimed the conceptual inheritance, the mass of accompanying press outrage cemented their adoption of the word.
Given my pretty transparent favouring of linguistic conceptualism however, I find it hard to take the idea of Hirst et al as conceptual artists seriously, at least in any useful, progressive sense. Afterall, their work is far from emancipated from the object; Tracy Emin's bed is really more of a Duchampian readymade than a dematerialized work, and given the conceptualist mandate of idea suzeranity above all, that is no small problem. Capital-C Conceptualism was, in many ways, an attempt to make art a vessel of intellectual meaning, of concept, via an integration of the dominant vessel for concepts at the time: printed text. If we were to pursue this logic today, where would we look? When I want to grapple with a difficult idea, to try to intuit a response to a complex concept, do I turn to a readymade in a white-cube or to crystal-studded skulls and used palletes? Maybe, rarely. But daily, always and constantly, concepts, ideas, thoughts and meaning are delivered to me in a far more ubitquitous, modern format: the digital interface. This is where net art and post-internet art comes to the foreground.
Taking, for example, a work like Olia Lialina's 1996 work My Boyfriend Came Back From The War we can see an artist both interrogating the format of the web-browser window as a means to convey a intended narrative and as a problematic vessel for meaning whose very interface is malleable, interpretable, contextual. As the user clicks through each page iteration of the work, following a narrative of a wife of a soldier who has had an affair, and whose husband is returning from combat, the page fragments. Elements, when clicked on, progress the narrative, yet as the user can only click one element at a time, different patches of the interface progress further, and the narrative dissembles according to the peculiar logics of the web-browser medium.
The narrative itself seems secondary to the work, and its hard not read Lialina's work as primarily an experiment in context, not unlike and Art And Language's movements into publishing, or Dan Grahams Homes for America, which capitalised on the cheap, layered textual-image dynamic afforded by the magazine editorial.
Since 1996, the way we interact with our digital context has changed massively. Where My Boyfriend Came Back From the War dealt specifically with early browser interfaces, the new, audio-visual focussed internet has demanded a new, audio-visual focussed art.
Hito Steryl's recent show at the ICA exemplified the new post-internet paradigm, bringing floating text boxes, digital layering, net-culture references and anachronistic retro-effects into a confusing, dazzling whole. If conceptual began as an application of a semiotic zeitgeist to question the art-object as the vessel of the idea, Steryl takes this endeavour further, into our contemporary future where the synapse between signifier and signified has evaporated, and we are left in the swirling hyperreal of overlapping, conflating and conflicting signs. Even the title of Steryl's work How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File wrangles multiple vocabularies and contexts into a single sentence, with fucking, didactic and .Mov somehow sitting comfortably and naturally on the same line.
Yet looking at the ICA press around the exhibition, one word is curiously absent; conceptual. Perhaps it is reserved now for the kind of practice which Ryan Gander deploys, for single, object based gestures which point to a wider joke or discrepancy in our perceptions. Yet this was never, for me, the interesting part of conceptualism.
Rather, it was the attempts to refine and recontextualise the linguistic apparatus of meaning which seemed the most worthwhile and productive elements of early conceptualism. In a hyperreal, image-laden digital present, it is artists like Steryl and Lialine who continue this mission. In the opening minutes of Ryan Gander - The Art of Everything, artist Bob and Roberta Smith notes, wryly, that “there's conceptual art, and then there's Ryan Gander”. Removed from colloquial context and taken literally, perhaps this wasn't the straightforward compliment it seemed but rather an astute comment on the misplaced legacy of Conceptualism.



7

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

5 - Joseph Kosuth One and Three Chairs 1965
6 - Art and Language *Index 01,* Documenta 5, 1972
7 - Hito Steryl –
How Not To Be Seen
A Fucking Didactic Mov File,
2013

O conversaţie între doi membri ai publicului

text de **VICTOR DEL VECCHIO, ANGELS D. MIRALDA**

Textul următor vă introduce într-o expoziție imaginară, alcătuită din obiecte reale de *performance art*. Toate personajele sunt simulări ale corespondenților lor reali, iar dialogul este regizat. Interviurile au fost luate artiștilor, iar textele au fost modificate spre a se conforma liniei narative. Acest text a fost scris ca reacție la senzaționalismul și spectacolul din jurul *performance art*, care a fost adusă recent în atenția mass-media de artiștii pop și de cultura de masă. Doresc să contracarez această tendință, vorbind cu artiștii care continuă să folosească *performance*-ul ca pe un instrument pentru critica politică și experimentarea estetică.

1

O expoziție, în spațiul luminos al unei galerii, compusă dintr-o serie de *performance*-uri care se desfășoară fiecare simultan, în locurile lor desemnate

VD: Ai auzit de bărbatul care și-a bătut coaiele în cuie, pe pavajul din fața Kremlinului?

ADM: Nu. Ce a pățit?

VD: Era Piotr Pavlensky, și a fost tratat într-un spital, dar totul nu a fost decât un protest politic împotriva comportamentului poliției ruse. Anterior, a lucrat în sprijinul politic al grupului Pussy Riot.

ADM: Asta îmi amintește de artistul ăla sud-african, arestat pentru expunere indecentă în timpul unui *performance* la Paris. Cum îl chema?

VD: A, da, tipul care dansa cu o găină legată de sculă într-o piață publică. Nu știu cum îl chema.

ADM: Steven Cohen! Ăsta era.

VD: Și ce zici de Milo Moire, care arunca cu ouă din vaginul ei, în față la Internationaler Kunstmarkt?

ADM: Ah, da, criticilor nu le-a plăcut deloc asta. Jonathan Jones a scris un articol în *The Guardian*, în care a folosit-o pe Moire ca să denunțe întreg genul *performance art* ca „exagerat” și banal. Sunt oare toate astea cu adevărat necesare? Și mie mi s-a părut extrem de inadecvat ca un critic masculin să îi folosească opera și figura corpului feminin gol pentru a fundamenta irelevanța unui întreg mod de producție.

VD: *Performance*-ul este în criză.

ADM: Criză!...

VD: De fapt, mai mult decât o criză, cred că *performance*-ul a înnebunit. Dacă te uiți la toate evenimentele recente care au ajuns în presă, toți au folosit șocul ca să atragă atenția strigând. În cazul femeilor, – și asta poate fi una dintre limitele performance-ului: atunci când artistul sau artista își folosește propriul corp – genul este primul lucru pe care îl vezi și va rămâne singurul lucru pe care îl vezi, folosindu-și sexualitatea ca substitut pentru artă.

ADM: E vorba despre o limitare sau despre un instrument?

VD: Ei bine... Ca bărbat, cred că această formă de exhibiționism este un instrument din partea artistului, dar instrumentul acesta îmi pervertește capacitatea de a mă concentra pe conținutul artistic sau chiar pe motivația sa.

ADM: Poate din cauza asta, unii membri ai publicului nu-l apreciază întru totul. Corpul sexuat este scos din contextul și din rolurile sale obișnuite – și asta este destul de inconfortabil.

VD: Hmm…

ADM: Eu cred că artistele care practică *performance*-ul își folosesc propriul corp în opera lor cu scopul anume de a conștientiza tot mai mult vizualitatea corpurilor noastre. Cred că este aceeași idee ca și tactica folosită în *performance*-urile prezentate aici. Artistele femei se separă de „rolurile” lor și folosesc *performance*-ul pentru a se pune într-o stare în care să confrunte acele roluri societale. Abramovic e acum la Londra și cred că asta se potrivește foarte bine și operei ei; prezența artistului în centrul *performance*-ului, nonobiectul, o experiență pură. În 512 ore, e uluitor felul în care Abramovic își controlează publicul încă de la început. Imediat după ce intri, te face să înțelegi cum ar trebui să performezi și ce acțiuni ar trebui să întreprinzi. La final, tu devii performerul și asta distrage atenția de la prezența ei.

VD: În mod interesant, ceea ce se întâmplă în opera lui Andie Macario este exact invers.

Începe performance-*ul lui Victor Ivanov și Andie Macario. Pentru* Pliciul de carne, *Andie stă nemișcată într-un scaun, cu o perucă roșu închis pe cap și îmbrăcată cu o rochie de un alb imaculat. Ochii ei mari privesc inexpresiv spre publicul din față, în timp ce-și descoperă un sân. Acesta atârnă moale, peste țesătura albă, în anticiparea mașinăriei. Ivanov leagă o fleică crudă de un cârlig și începe mișcarea mecanică circulară. Fleica se învârtește repede – întinsă pe ață – și îi plesnește sânul în mod repetat, iar la fiecare circumvoluție a cărnii, în cameră se aude ecoul aceleiași plesnituri seci. Nimic nu se întâmplă în* performance, *nu există nicio progresie. Andie pur și simplu îndură plesniturile, pe o durată aparent interminabilă. Uneori, intervine o secvență comică. Fleica e dislocată; ea zboară prin cameră, în virtutea inerției. Atunci, Ivanov revine cu altă fleică, o leagă din nou, iar mașina își continuă proiectul; în tot acest răstimp, Andie nu a făcut nicio mișcare, ea privește în continuare, cu răceală, spre public. Sunetele plesniturilor continuă, impasibil, până la finalul desemnat.*

VD: Am mai văzut *performance*-ul ăsta, e ciudat pentru că dacă te uiți în jur la public, vezi

că sunt într-o stare de disconfort. În al doilea rând, nu-ți poți dezlipi privirea, nimeni nu știe cât timp durează asta, nu există nicio progresie, așa că ar putea să dureze la infinit, până când îți pierzi răbdarea.

ADM: E un pic antagonic, în acest sens. Ei nu-i e frică să privească în ochi membrii publicului, dar privirea ei este foarte rece și impersonală. Am o curiozitate în privința perucii – poartă mereu peruca aia de culoarea vișinei putrede pentru *performance*-ul ăsta?

VD: Da, poartă mereu peruci, are mai multe peruci colorate, pe care le folosește în diferitele ei *performance*-uri, fiecare este un „personaj" diferit într-un anume sens, chiar dacă nu există o dezvoltare a personajului, fiecare creează o viziune diferită despre cine este ea. Așa cum descrie ea, are două personaje: persoana ei ca artist și fostul ei eu.

ADM: Vezi tu, asta mie îmi naște întrebări despre motivul pentru care alege să-și schimbe sau să-și ascundă identitatea.

Intrăm într-o cameră unde se află o combine painting *a Annei Kolosova. Coafată cu o perucă roz, ea stă pe jos, pe podeaua rece a galeriei. Anna nu salută privitorii care trec pe lângă ea; nu-și schimbă comportamentul pentru ei. Când mă apropii, ea conversează deja pe un ton scăzut cu o altă vizitatoare, care s-a așezat și ea pe jos. În fața celor două sunt trei tablouri. Conversația lor se referă la temperatura din cameră și la faptul că ținuta sexy și prea strâmtă pe corp a Annei nu se potrivește cu climatul.*
– Vrei să-mi aduci un ceai?, îi spune Anna femeii așezată în fața ei. L-aș aduce singură, dar cum vezi, nu am acces decât pe o rază de doi metri în jurul acestui tablou, spune ea, arătând spre o pânză argintie aflată între celelalte două tablouri.
Anna poartă un colier din piele la baza gâtului care are rolul de zgardă, cu un lănțișor subțire, de argint, care leagă zgarda de centrul tabloului. Titlul tabloului este: Feministă căreia îi place să fie strangulată*. Ironia este construită în propoziție, amplificată de „bararea" identificării ei feministe și oglindită în poziția ei de artistă, sclavă a artei înseși. Lângă acest tablou central se află altele două, unul intitulat* MACHO MACHO*, iar celălalt stratificând reclame din reviste cu poze cu manechine feminine idealizate care poartă haine de designer de lux, cu capetele tăiate din poze, cu craci lungi și voluptuoși, parțial umbriți.*
Ea oglindește obiectificarea lor, dar e capabilă să confrunte privitorul cu o privire și o voce pasive.

ADM: Păi uite, și ea, ca și Andie, poartă perucă și sunt curioasă în privința acestei decizii. Hai să o întrebăm.

VD: (Apropiindu-se de artistă) Anna, ce fel de probleme politice actuale abordezi prin opera ta?

2

3

AK: Opera mea pune sub semnul întrebării atașamentul la anumite moduri de comportament și idei despre sine. Este legată de realizarea conștientă: atunci când ne trezim cu toții, putem vedea ce este o construcție; putem să ieșim din ea. Asta este benefic pentru feminism, studiile de gen și pentru problemele politice, întrucât abordează „ființa rea" și subconștientul, modurile de explorare a datelor care ne mână în mod subconștient, și felul în care putem scăpa de asta.

ADM: Folosești personaje în *performance*-urile tale?

AK: Nu, în general mă folosesc mereu pe mine însămi.

ADM: Atunci de ce peruca?

AK: Port peruca pentru a mă detașa vizual de realitatea vieții și pentru a pătrunde sub acel strat, în realitatea artei. În mod formal, prefer să rămân aceeași și să interacționez cu privitorul exact așa cum aș face-o ca ființă umană. Totuși, peruca îmi ascunde identitatea și mă transformă mai mult într-un obiect sau o marfă, oglindind obiectele din jurul meu.

VD: (lui ADM) Corect. Deci, nu este vorba doar despre sexualizarea sinelui... sau nu pare așa. E vorba de crearea unui alter ego și a unui mediu pentru *performance*…

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Cibelle Cavalli Bastos – *Sonja Khallecallon Occupy Shoplifters' Nervescape*. Photography by Samuel Huber. Courtesy of the artist, 2013

2-3. Andie Macario & Victor Ivanov – *Meat Slap*. Photography by Yasmine Akim. Live performance at HYSTERIA, Mornington Sports and Leisure Centre. Courtesy of the artist, 2014

4-5. Anna Kolosova – *Live Combine IV*. Courtesy of the artist, 2014

Intrăm într-un performance de Cibelle Cavalli Bastos ca Sonja Khalecallon. O cameră întunecată decorată masiv și greoi cu panglici colorate, păr des, ornamente de petrecere, toate înfășurate în întuneric. Sonja Khalecallon stă în centrul camerei, radiind o energie incredibilă. Toată atenția este concentrată asupra persoanei sale. Este o ființă polivalentă, șaman cosmic, proprietară de hotel, femeie de serviciu, cântăreață de cabaret, dansatoare la bară, o femeie întreprinzătoare dintr-un viitor post-apocaliptic, te târăște în paradisul ei ritmic, în viziunea ei construită asupra lumii, după prăbușirea din capitalul global neo-liberal.

Sonja este proprietara unui hotel dintr-o stațiune de odihnă, singura insulă care a mai rămas și in care a fost construită un fel de societate din vaporii lumii demolate. În hotelul ei poți cumpăra lucruri scumpe, cum ar fi picături pentru ochi, ea îți va ghici viitorul, îți va vopsi unghiile și va cânta la microfon pe scenă, ca să deschidă petrecerea, pentru a te distra.

Fața îi este ascunsă sub un strat gros de machiaj în jurul ochilor și a gurii, ceea ce o face în același timp extrem de seducătoare, dar și estompează liniile de gen. Hainele îi sunt făcute din zdrențe găsite în gunoiul lumii ei post-apocaliptice, care au fost recusute într-o garderobă atrăgătoare. O voce feminină energică și puternică umple camera, în timp ce decorul ei măiestru te menține total subjugat de desfășurarea evenimentelor.

Nu e decât o etalare ridicolă de gunoaie extravagante. Într-un sistem post-capitalist, nu e vorba decât de a vinde gunoaie și de a consuma distracții. Cu cât petreci mai mult timp în acel mediu, cu atât te investești mai mult în acea realitate. Ritmul sacadat îți intră mecanic în mușchi, o utopie calmantă, condusă de artitectura relaxării pusă la punct de Sonja. Iar lumea exterioară începe încet să se topească în căldura tropicală, se topește într-o amintire îndepărtată. Ceața din cameră, strălucirea obiectelor, personalitatea copleșitoare devin noua realitate.

ADM: (către Cibelle) Cum ți-ai defini personajul „Sonja”, de ce atât de multe personalități?

CCB: Sunt mai mult ca niște stări de spirit cu nume diferite, care te ajută să organizezi un anumit mod de expresie. În funcție de ceea ce trebuie să fac cu oamenii și cât de repede, voi intra într-o stare de spirit anume.

VD: Care este așadar semnificația hainelor și machiajului exagerat ale Sonjei?

CCB: Te ajută să te conectezi cu ceea ce faci, pentru mine e simbolic pentru că mă ajută să stabilesc intenția, și îl ajută pe privitor să separe eul meu de fiecare zi de ceea ce transmit..

ADM: (către alter-ego-ul Sonja) Te simți marginalizată ca artistă, lucrezi într-un anume fel împotriva acestei structuri?

SK: Nu, în punctul acesta, în iluzia de spațiu-timp pot să observ ce facem la modul colectiv pe pământ, dar cadrul spațial în care locuiesc eu este dincolo de asta. Totuși, atunci când exist, eu mă manifestez într-o mulțime de posibilități feminine concomitente, ca fațetele unui diamant care se rotește în haos, ca o hologramă a tot ce putem fi, și coagulez într-un tot noțiunile de comportament acceptabil și inacceptabil pentru cineva de gen feminin. Nu există un mod corect de a fi. Poți doar să găsești ceea ce te face fericit ca ființă umană și apoi să te duci într-acolo.

ADM: Mulțumesc, Sonja.

Ieșire în foaier

ADM: Cred, din ce am văzut aici în seara asta, că e ceva foarte puternic în prezența corpului, care se leagă cumva de ideea că 512 ore ale lui Abramovic de la Serpentine Gallery este o operă de rezistență.

VD: Dar ideea pe care se sprijină lucrarea lui Abramovic nu este oare inexistența vreunui obiect? Abramovici vrea să creeze un spațiu în care corpurile se întâlnesc, dar unde nu se produce nimic în afară de experiența pură.

ADM: Corpurile sunt însă create temporal în obiecte – materialul operei, sau cel puțin devine clar că publicul este ceva cu care ea lucrează precum cu lutul moale.

VD: Da, asta este ideea pe care cred că am văzut-o și în toate celelalte *performance*-uri, mutabilitatea obiectelor. Subiectele care devin obiecte și vice versa. Există o conexiune foarte personală cu lucrarea, o implicare derivată din structura evenimentului. Desigur, in această situație, corpurile sale „sexuate” pun sub semnul întrebării și ne sfidează rolurile cotidiene, iar aceasta se desfășoară într-un alt strat al operei de artă. Producția și acțiunea devin noul obiect.

ADM: În acest sens, cred că putem să spunem că arta performance-ului este totuși în „criză”.

VD: Hmm… Cred că performance art a intrat într-o altă formă de mutație. Problema este că e prea devreme să o numim avangardistă – totuși există o conexiune cu genul, dar articulația pe un capitol puternic, afirmat, rămâne foarte ruginită. Dacă-mi dai voie...

ADM: Dar asta o face să fie vie. Performance-ul este politic, în mod inerent – el pune sub semnul întrebării rolul corpului artistului. Arta performance-ului ea însăși este scuzabilă pentru varietățile sale care atrag atenția mass media, întrucât exista la fel de mult „performance prost”, cât există „pictură proastă” sau orice alt gen, dar așa cum am văzut aici, partea cealaltă focalizează pe ceea ce înseamnă să fii privitor, artist, actor, obiect, femeie. Chiar dacă e în criză, cel puțin e vie…

VD: Și naște demoni... Că tot veni vorba, ai văzut artista aia care a vomat vopsea pe Lady Gaga?

Angels Miralda Tena (născută la Princeton, New Jersey, Statele Unite, locuiește și lucrează la Londra) este în prezent doctorandă la secția de Critical and Historical Studies la Royal College of Art. Dizertația ei se centrează pe semnificațiile instalației și pe definiția sa schimbătoare în arta contemporană – interesele includ prezența, prezentarea, obiectul, corpul, participarea, forma și cadrul. Miralda este membră a Forumului de Cercetări Umaniste de la Royal College of Art și editor al revistei Prova: Revistă de Cercetări Umaniste. Este scriitoare freelance și curator al galeriei Lychee One din Londra.

Victor Delvecchio (născut la Six-Fours-les-Plages, Franța, locuiește și lucrează la Londra) este un scriitor freelance și critic de artă. El conduce platforma de artă La Feuille de Cabbage din 2011. A studiat Arte la Universitatea din Aix-en-Provence și este interesat de explorarea stilistică și subiectivă a mișcării în cultura marginală/fringe prin scris, interviuri și expunere.

Andie Macario este o artistă rezidentă la Londra. Activitatea ei este strâns îngemănată cu arta live, video, instalațiile și obiectele performative. Lucrările ei pătrund în adâncurile publicului scopofil, explorând limitele privirii voieuriste, modul în care subiectul este obiectificat și cum poate asta să îl afecteze pe spectator. Recent, a colaborat pentru câteva lucrări cu Victor Ivanov.

Anna Kolosova (născută la Riga, în Letonia, locuiește și lucrează la Londra) se definește ca pictoriță, dar abordează gesturile performative și arta live. Corpul este folosit întotdeauna în raport cu pânza cu care se contopește, fie prin cadre „întrupate”, ori prin combinații live în care pânza în cele din urmă o înglobează în sine pe artistă. Și-a încheiat recent masteratul în Arte Vizuale la Central Saint Martins.

Cibelle Cavalli Bastos (născută în Sao Paolo, Brazilia, locuiește și lucrează la Londra) este o artistă multimedia, activă și sub numele de Sonja Khalecallon, Shiv'elle Love sau Xanayanna Reluxxx. În prezent este masterandă la Royal College of Art. Lucrează cu performance, muzică, obiecte, instalații și orice mai urmează.

A conversation between two members of the audience

An exhibition in a bright gallery space composed of a series of performances, each ongoing simultaneously in their own allocated locations.

Enter:
Victor Delvecchio
Angels D. Miralda

VD: Have you heard about the man who nailed his balls to the floor in front of the Kremlin?

ADM: No. What happened to him?

VD: It was Pyotr Pavlensky, he was treated at a hospital but this was all a political protest against Russian police behaviour. He has previously worked in political favour of Pussy Riot.

ADM: That reminds me of the South African artist who got arrested for indecency during a performance in Paris. What was his name?

VD: Oh yes, the guy who danced with a chicken attached to his cock in a public square. No I don't know his name.

ADM: Steven Cohen! That's it.

VD: And what of Milo Moire popping eggs out of her vagina outside the Internationaler Kunstmarkt?

ADM: Oh yeah, the critics really hated that one. There was an article by Jonathan Jones in the guardian where he used Moire to denounce the whole genre of performance art as 'over the top' and trite. Is this really necessary though? I also thought it extremely inappropriate that a male critic would use her work and the figure nude female body as grounds for the irrelevance of an entire mode of production.

VD: Performance art is in crisis.

ADM: Crisis!...

VD: In fact, more than a crisis, I think Performance art has gone mad. Looking at all the recent events that made it into the Media, they've all been using shock as a call for attention. In the case of women - and this might be one of the limitations of performance: when the artist uses his or her own body - gender is the first thing you see and will be the only thing you see, using her sexuality as a stand in for art.

ADM: Is it a limitation or a tool?

VD: Well... As a man, I think this form of exposure is a tool on behalf of the artist yet it perverts my ability to focus on the artistic content or even its rationale.

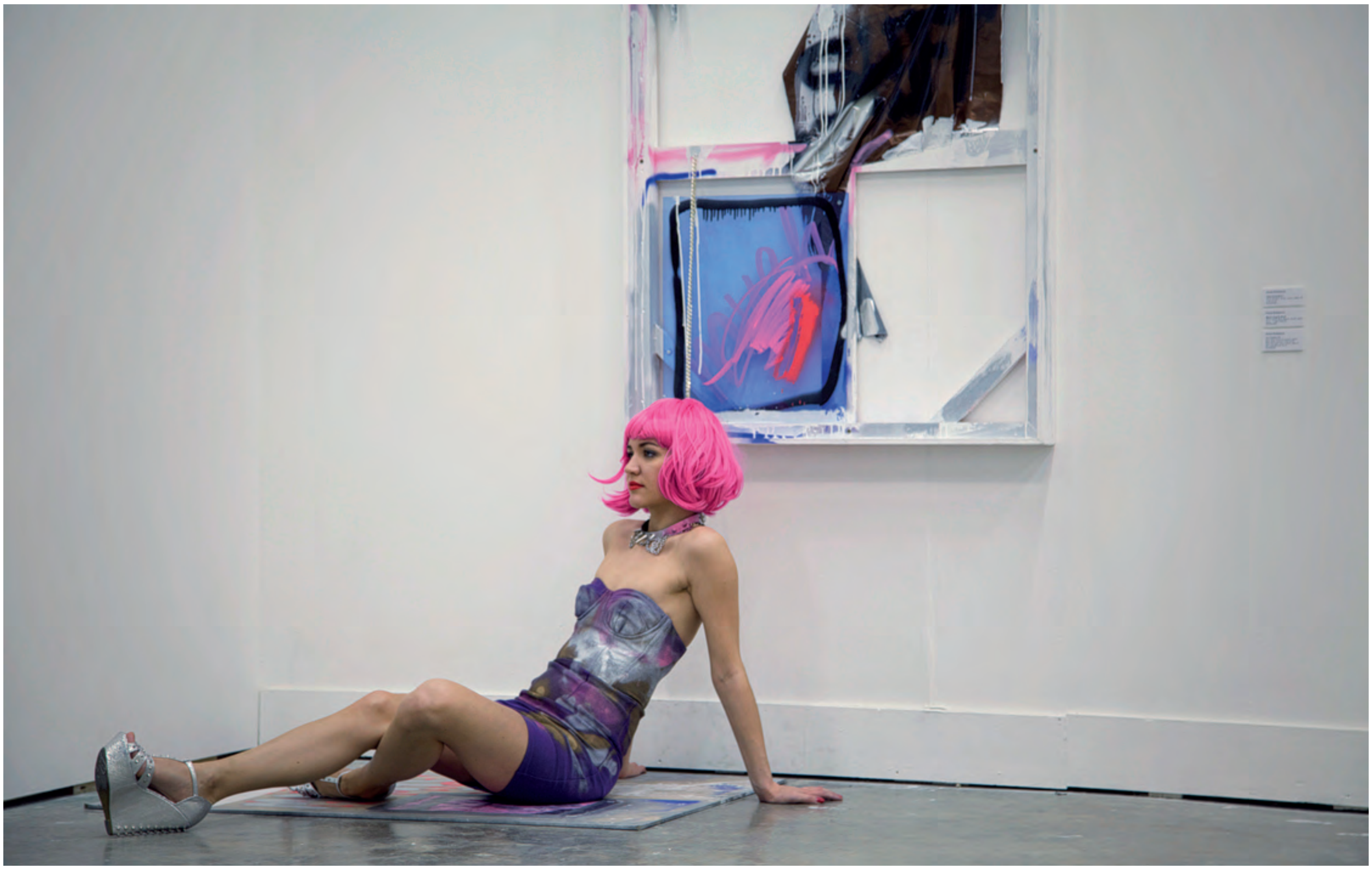
ADM: Maybe that is why audience members don't appreciate some of this. The gendered body is taken out of its usual context and roles - and that is quite uncomfortable.

VD: Hmm…

ADM: I think women performance artists use their own bodies in their work for the specific purpose of heightening awareness of the visuality of our bodies. I think this is the same idea as the tactics in the performances here in the show. Women artists are separating themselves from their "roles" and using performance to place themselves in a state to confront those societal roles.
Abramovic is in town now and I think this can play in to her work as well; the presence of the artist is at the core of performance, the non-object, a raw experience. In 512 Hours, it's amazing how Abramovic controls her audience from the very beginning. As soon as you enter, she makes you understand how you should perform and what actions you should take. In the end you are the performer, and it takes the attention away from her presence.

VD: Interestingly, what happens in the work of Andie Macario is the complete opposite.

Enter performance by Victor Ivanov and Andie Macario. For Meat Slap, Andie sits still in a chair wearing a dark red wig and a long pristine white dress. Her large eyes stare blankly ahead at the audience as she unveils one breast. It hangs softly over the white fabric in anticipation of the machine. Ivanov attaches a raw rib eye to a hook and starts the mechanical circling motion. The rib eye circles around quickly – taut



4

5

to the string – and slaps her breast repeatedly, the same dry clap echoing in the room with each meat revolution. Nothing happens in the performance, there is no progression. Andie simply endures the slaps for a seemingly interminable amount of time. Sometimes, a comic sequence enters into effect. The rib eye is dislocated; it flings itself across the room with its own inertia. Then Ivanov comes back with a new steak, reattaches it, and the machine continues its project, Andie has not flinched during this process, she continues to stare out coldly towards the crowd. The sounds of slapping continue, deadpan, until the designated end-time.

VD: I've seen this performance before, it's funny because if you look around at the audience you can see that they are uncomfortable. Secondly, you cannot look away, nobody knows how long this goes on for, there is no progression and so it could go on forever until you can't take it anymore.

ADM: It is a bit antagonistic in that sense. She's not afraid to look audience members in the eye, but it's a very cold and impersonal gaze. I'm curious about the wig – does she always wear that long burgundy wig for this performance?

VD: Yes, she always wears wigs, she has various coloured wigs that she uses in different performances, they are each different "characters" in a sense, even though there is not a real development of character, each one creates a different vision of who she is. As she describes it, she has two personas : her artist persona and her former self.

ADM: You see, this, for me, raises questions about why she chooses to change or hide her identity.

Enter room in which a combine painting by Anna Kolosova is located. Dressed up in a pink wig, she sits on the cold floor of the gallery space. Anna doesn't greet the viewers who pass by; she doesn't change her behaviour for them. As I walk over she is already conversing softly with another visitor who has joined her sitting on the floor. In front of the pair are three paintings. The two conversant are speaking about the temperature of the room and how Anna's too-tight sexy attire is inappropriate for the climate. "Could you get me a tea?" Says Anna to the woman seated in front of her, "I'd get it myself, but as you can see, I can only access the six foot radius around this painting," she says, pointing up to a silver canvas between the other two. Anna is wearing a leather choker that acts as a collar; a thin silver chain connects this collar to the centre of her painting. The painting reads: Feminist Who Likes to be Strangled. Irony is constructed in the sentence, heightened by the "crossing out" of her feminist identification, and mirrored in her position of artist slave to art itself.

Next to this central painting are two others, one reads "MACHO MACHO" and another layers magazine ads with pictures of idealized women models wearing high end designer clothes, their heads cut off, they bear long lusty legs, partially obscured. She mirrors their objectification but is able to confront the viewer with a passive gaze and a voice.

ADM: So you see, she, like Andie, wears a wig and I'm curious about this decision. Let's ask her.

VD: (Approaching the artist) Anna, what kind of current political issues are you tackling through your work?

AK: My work questions the attachment to certain modes of behaviour and ideas of self. It's about conscious awareness: when we all wake up, we are able to see what is a construction; we can come out of it. It is helpful to feminism, gender studies, and political issues as it tackles 'being-ness' and the subconscious; modes of exploring the data that subconsciously drives us, and getting rid of it.

ADM: Do you use characters in your performances?

AK: No, I generally always use myself.

ADM: So why the wig then?

AK: The wig I wear to visually detach myself from life's reality and go underneath that layer and into the art's reality. Formally, I prefer to remain the same and interact with the viewer just in the same way I would as a human being. However, the wig hides my identity and makes me into more of an object or commodity, mirroring the objects behind me.

VD: (to ADM) Good Point. So it is not just about sexualizing yourself…or doesn't seem so. It is about creating an alter ego and a performing environment…

Enter a performance by Cibelle Cavalli Bastos as Sonja Khalecallon. A dark room decorated heavily and thickly with sparkling streamers, thick hair, party decorations, warm with darkness. Sonja Khalecallon stands in the centre of the room, radiating an incredible energy. All attention is concentrated on her person.

She is a multi-tasking cosmic healer, hotel owner, cleaner, cabaret singer, exotic dancer and all around entrepreneurial woman from a post-apocalyptic future, she is dragging you in to her rhythmic paradise, her constructed vision of the world after the fall from neo-liberal global capital.

Sonja owns a resort hotel, the only island left in which some sort of society has been constructed in the demolished vapours of the world. In her hotel you can buy luxury products like eye drops, she will read your future, paint your nails, and sing into the microphone on stage in order to get the party started, for your entertainment.

Her face is obscured with thick make-up around her eyes and mouth, which makes her at once incredibly seductive but also blurs the gender lines. Her clothes are made of scraps of found rubbish from her post-apocalyptic world that have been re-fashioned into an enticing wardrobe. An energetic and strong feminine voice fills the room as her masterful environment maintains you completely raptured by the stream of events.

It's nothing more than a ludicrous display of extravagant rubbish. In a post-capitalist system it's all about selling garbage and consuming entertainment. The longer you stay in the environment the more invested in this reality you become. The beating rhythm enters mechanically into your muscles, a calming utopia led by Sonja's architecture of leisure.

And the outside world slowly begins to melt in the tropical heat, it melts away into a distant memory. The haze of the room, the brilliance of the objects, the overpowering personality becomes the new reality.

ADM: (to Cibelle) How would you define your character "Sonja", why so many personalities?

CCB: They are more like states of mind with different names that help organise a certain mode of expression. Depending on what I need to achieve with people and how fast, I'll go into a specific state of mind.

VD: So what is the meaning of the exaggerated clothes and make up for Sonja?

CCB: It helps connect with what you are doing, it's symbolic for me to help set up the intention, as well as helping the viewer separate to the everyday me from what I'm channelling.

ADM: (to alter-ego Sonja) Do you feel marginalized as a woman artist, are you working against the structure in any particular way?

SK: No, at this point, in the illusion of space-time I can observe what we are doing as a collective on earth, but the space frame I inhabit is beyond that. Still when I exist, I manifest a multitude of female possibilities all at once, like the facets of a diamond spinning in chaos, like a hologram of all that we can be, and levelling the notions of acceptable and unacceptable behaviour for a female into one. There is no right way of being. There is just finding what makes you happy as a human being and going to get it.

ADM: Thank you Sonja.

Exit into the foyer

ADM: I think from what have seen here tonight that there is something very powerful about the presence of the body that links somewhat to the idea that Abramovic's 512 Hours at the Serpentine Gallery is an endurance work.

VD: But isn't the point behind the Abramovic piece that there is no object? Abramovic wants to create a space where bodies meet but nothing is produced beyond pure experience.

ADM: But the bodies are temporally created into objects – the material of the work, or at least it becomes clear that the audience is something she is working on like soft clay.

VD: Yes, here is the point I think we've seen in these performances as well, the mutability of objects. Subjects becoming objects and vice versa. There's a connection to the piece in a very personal manner, an involvement that derives from the structure of event. Of course, in this situation its 'gendered' bodies are put up to question and challenge our everyday roles and it unfolds into another layer of the artwork. Production and action becomes the new object.

ADM: In this sense I think we can still say that performance art is in 'crisis.'

VD: Hmm…I think Performance art has gone into another form of mutation. The problem being that it is too early to called avant-gardist - yet there is connection in the genre but the articulation to a strong, affirmed chapter remains full of rust. If I may…

ADM: But that is what makes it alive. Performance is inherently political – it questions the role of the body of the artist. Performance art itself is condonable for its media-attention-grabbing varieties because there is just as much 'bad performance' as there is 'bad painting' or any other genre, but as we have seen here, the other side is a focus on what it means to be a viewer, an artist, an actor, an object, a woman. If in crisis, at least it's alive…

VD: And spawning cacodemons….Saying that, did you see this artist vomiting paint on Lady Gaga?

Angels Miralda Tena (b. Princeton, New Jersey, lives and works in London) is currently a PhD candidate in Critical and Historical Studies at the Royal College of Art. Her dissertation focuses on the meanings of installation and its changing definition within contemporary art – interests include presence, presentation, object, body, participation, form, and frame. Miralda is a member of the Humanities Research Forum at the Royal College of Art and an editor of Prova: Humanities Research Journal. She is a freelance writer and curator and is currently working on opening a new gallery/project-space due to open in 2014.

Victor Delvecchio (b. Six-Fours-les-Plage, France, lives and works in London) is a freelance writer and art critic. He runs music and art platform La Feuille de Cabbage since 2011. He studied Arts at the Aix-en-Provence University and is interested in stylistically and subjectively exploring the movement in fringe-culture through writing, interviews, and exposure.

Andie Macario is a London based artist. Her practice is heavily embedded within live art, video work, installation, and performative objects. Her work delves into the depths of the scopophiliac audience, exploring the boundaries of the voyeuristic gaze, the ways in which the subject is objectified and how this can affect the spectator. Recently she has collaborated on a number of works with Victor Ivanov.

Anna Kolosova (b. Riga, Latvia, lives and works in London) defines herself as a painter but ventures into performative gestures and live art. The body is always used in relation to the canvas as one melts into the other, either through "bodified" frames or live combines in which the canvas eventually consumes the artist into itself. She has recently completed her MA in Visual Arts at Central Saint Martins.

Cibelle Cavalli Bastos (b. Sao Paolo, Brazil, lives and works in London) is a multi media artist also found under the names Sonja Khalecallon, Shiv'elle Love, or Xanayanna Reluxxx. She is currently working on her MA at the Royal College of Art.

Her practice ranges from performance, music, objects, and installation and to whatever comes next.

ART WRITING: Răspuns la un manifest problematic

text de **TRAVIS JEPPESEN**

Având sediul la Londra, în jurul unui mic grup ai cărui membri mai vizibili i-ar include pe Maria Fusco, Adrian Rifkin, Yve Lomax, Michael Newman (toţi membri ai catedrei de Art Writing a acum defunctului program MFA de la Goldsmiths), mişcarea Art Writing s-a confruntat cu controverse şi dezbateri încă din prima zi. O mare parte din dezbateri se concentrează pe aparenta incomprehensibilitate a mişcării care a ieşit la rampă în octombrie 2011, când a fost publicat pe blogul Frieze un fel de manifest, „11 declaraţii în jurul Scrierii despre artă". Semnat de echipa de Art Writing de la Goldsmiths, acest text deturnează forma declaraţiei de artist, avansând o serie de posibilităţi pentru a înţelege demersul. Deşi a apărut destul de târziu în cadrul mişcării, eu îl voi citi ca pe un text de bază pentru Art Writing, în cele ce urmează. Dacă analiza mea se axează pe interogativ, asta se datorează faptului că manifestul, atât în limba, cât şi ideile sale, pune mai multe întrebări decât dă răspunsuri şi pare să-şi etaleze opacitatea, sfidându-i pe toţi cei cu un interes autentic şi dorinţă de a înţelege potenţialele Art Writing. Până în prezent nu au apărut alte clarificări din partea autorilor săi, ceea ce implică o lipsă ciudată de interes pentru angajarea în dezbaterile referitoare la vitalitatea sa.

1. „Art Writing apare ca o practică".
Pentru cei care ar putea fi uluiţi de aparenta simplicitate a propoziţiei, accentul cade aici pe cuvântul final, care a fost popularizat de lumea academică în ultimii ani şi care suferă în prezent de prea mare uzitare, ceea ce-l face să fie tributar, în cuvintele lui Dan Fox, „mâinii reci şi moarte a profesionalizării". Adaptarea unui termen folosit anterior în domenii profesionale cum este profesia medicală urmăreşte să îl ridice pe lucrătorul creativ pe acelaşi platou regesc. Afecţiunea aparentă a autorilor faţă de acest termen dezvăluie implicit neliniştea lor în privinţa statutului lor de profesionişti din lumea artei. Art Writing nu ar putea fi niciodată o *activitate* sau o *întreprindere*, întrucât asta implică non-specializarea – ceva ce poate face oricine. „Noi nu suntem doar scriitori", ne spun autorii, la modul declamatoriu; „noi suntem *practicieni ai scrisului*". Cum îi separă asta de cineva ca mine însumi – care folosesc stiloul, hârtia şi un laptop pentru a compune texte – rămâne învăluit în mister. Observaţi utilizarea ciudată a verbului „a apărea" în această propoziţie. În mod tipic, verbe ca „a apărea" se sprijină pe o prepoziţie, cum ar fi „din…" Nu ni se spune de unde sau din ce apare Art Writing, doar că ea apare – la prezentul simplu: o naştere virgină. Asta pare să acopere o stânjeneală ascunsă legată de localizarea extremă a mişcării – în afara Londrei, Art Writing a fost ignorată în mare parte.

2. „Art Writing este o formă posibilă a libertăţii imaginii."
Posibilismul este tonul care domină toate aceste unsprezece afirmaţii, ceea ce ne împiedică să îl declarăm manifest, întrucât acestă ultimă formă este marcată întotdeauna de încrederea curajoasă a declarativului. Dat fiind prezenţa lui „posibilă", propoziţia ar putea fi citită astfel: „Poate că Art Writing este o formă a libertăţii imaginii, poate că nu; de fapt, noi nu suntem foarte siguri ce este sau ce are de-a face cu formele, cu libertatea sau cu imaginile".
„formă a libertăţii imaginii": să încercăm să clarificăm această formulare obscură?
Mă întreb de ce au ales „libertate" în loc de „eliberare". „Libertate" sună atât de american, nu-i aşa ? Poate că se temeau că „eliberare" sună prea sentimentaloido-romantic, „poetic". Mai presus de orice, Art Writing vrea în mod vădit să fie luată în serios; aşa cum a stabilit propoziţia anterioară, miza de aici sunt de fapt, practicile, dacă nu carierele. Afirmaţia nu spune că scrierea însăşi poate fi o imagine (deşi, fără îndoială, scrierea are calităţi vizuale; să nu privim mai departe de tradiţia caligrafică chineză sau practica plăpândă a scrierii asemice). Mai degrabă, se sugerează faptul că scrierea (ca verb sau substantiv?) poate fi o formă de libertate, dar nu libertatea şi punct – ci o formă a acelei libertăţi care aparţine doar imaginilor. Aparent, imaginea are voie să posede autonomie, dar scrierea, până la acest punct din timp, nu a fost în stare să emită vreo pretenţie de autonomie, ceea ce ne face să bănuim că autorii simt că scrierea a fost mereu în serviciul înţelesului. Dar oare nu fac autorii altceva decât să „elibereze" scrierea de servitutea înţelesului, doar ca să o folosească drept slugă a imaginii (şi a unui alt lanţ de înţeles(uri))?

3. „Art Writing denumeşte o abordare din cadrul culturii contemporane care, dorind noi potenţiale, îmbrăţişează scrierea ca pe o problematizare a obiectului artei, diseminarea şi formele sale de expunere".
În fine, ceva care se apropie de o afirmaţie precisă despre relaţia Art Writing cu arta. Spun „se apropie" întrucât afirmaţia nu o lămureşte întru totul. Multe forme de critică tradiţională de artă şi scrieri ale artiştilor îmbrăţişează scrierea ca pe o „problematizare a obiectului artei, diseminarea şi formele sale de expunere". Nu este nimic nou aici, iar enunţul din afirmaţia de mai sus este, din această cauză, destul de banal. E oare posibil ca scrierea să fie propusă ca o tactică de gherilă, ceva ce ar putea de fapt să interfereze cu obiectul, diseminarea şi modul în care este expus? Eu cred că despre asta ar putea fi vorba, dar dacă este aşa, atunci autorii ar trebui să recunoască faptul că nu este nimic nou în asta. Cel puţin de la apariţia Artei Conceptuale, limba şi scrisul au fost folosite pentru a problematiza producţia, expunerea şi circulaţia operelor de artă. Dacă autorii simt realmente că este o nevoie autentică de a sublinia acest lucru, atunci chiar că operăm pe un teren nesigur aici.

4. „Art Writing nu ia modalităţile de a scrie ca pe ceva dat, dimpotrivă ea tinde să, şi experimentează cu, non-diviziunea dintre practică şi teorie, critică şi creativitate".
Putem susţine argumentul că scrisul, ca meşteşug, a ocupat mereu acea barieră artificială care separă practica de teorie, critica de creativitate. Totuşi, prima parte a propoziţiei este esenţială pentru a stabili poziţia Art Writing în opoziţie cu critica de artă, care tinde să ia drept date anumite modalităţi de a scrie. Cu toate acestea, aşa cum vom vedea curând, asta contrazice pretenţia ulterioară a Art Writing de a servi drept forţă de susţinere pentru critica de artă.

5. „Art Writing susţine toate formele de critică de artă, inclusiv pe cele experimentale şi hibride. Opera de artă poate fi intens angajată în, sau poate fi punctul de plecare pentru dezvoltările ficţionale şi poetice."
Mă întreb atunci cum vrea Art Writing să se deosebească de critica de artă. Nu este opera de artă „intens angajată" în fiecare formă de critică de artă? Partea finală a afirmaţiei, privind opera de artă ca punct de pornire pentru ficţiune şi poezie este poate mai aproape de sensul definiţiei. Deşi, aşa cum vom vedea mai jos, opera de artă face eforturi să se deosebească de proiectul literar, încât te întrebi cum pot concepe autorii o poezie sau o ficţiune care să nu fie literară. Ceea ce par să încerce aici este o actualizare semantică – înlocuind termenul „critică de artă" cu ”Art Writing" – pentru a transcende orizontul îngust, limitat pe care îl oferă primul termen, cu oportunităţile aparent nelimitate ale celui din urmă – renunţând la tendinţele de a declama conceptul din urmă ca aparţinând doar unei strădanii literare. Art Writing trebuie să

„aparţină" Lumii Artei, e vorba despre o scriitură menită să circule în acea reţea specifică, mai degrabă decât în limitele rigide, inflexibile ale literarului. Aş fi curios să aud opinia autorilor despre ceea ce consideră ei a fi funcţia primară a criticii. Asta întrucât, aparent, ar trebui să aibă măcar o noţiune despre acest lucru înainte de a începe experimentarea, *oder*? În mare măsură, asta ar depinde desigur de ceea ce vor să spună autorii atunci când folosesc un termen atât de încărcat ca „experimental". Există o noţiune de „scriere experimentală" conform căreia orice scriere experimentală este în mod necesar o scriere proastă, întrucât etalează acele părţi ale scrierii care ar trebui să rămână ascunse – „testele", ideile pe jumătate formate, ciornele brute, texte neterminate, scrijelite în grabă: proiecţia eului artistului în contextul spaţio-temporal pe care ar trebui să îl ocupe scrierea. Există totuşi o altă scriere, frecvent confundată de critici şi scriitori cu cea „experimentală", care apare după ce experimentele au fost deja încheiate, care este afirmată cu un aer de mare siguranţă şi determinare, o scriere care apare la fel de „dificilă" sau obtuză, greoaie sau prost formată, dar care, la o privire mai atentă, dezvăluie o formă certificabil diferită de a percepe lumea – într-adevăr, o lume în sine. Bazându-ne însă pe tipul de scriitură evidenţiat în locurile de publicare ale Art Writing, cum ar fi revista lui Fusco, *The Happy Hypocrite*, s-ar părea că prima concepţie despre experimentalism este cea urmărită de această mişcare. Pentru acest tip de scriere, termenul „experimental" serveşte drept manta pentru a deghiza proasta calitate inerentă a scrierii, sau cel puţin efortul cititorului-criticului de a valoriza atari eforturi. Nu are importanţă dacă este „bună" sau „proastă" – doar că este „utilă".

6. „Art Writing este în situaţia unui punct de sprijin."

După toată munca depusă pentru a stabili Art Writing drept entitate autonomă, ni se spune acum că nu este decât un simplu suport – sau în situaţia unuia. Oare autorii înţeleg „situaţie" ca pe o poziţie ocupată în prezent, dar care ar putea să se schimbe? Sau o „situaţie", în sensul mai convenţional al termenului, cum ar fi în condiţiile actuale? Oricum ar fi, folosirea termenului „situaţie" aici are conotaţii proaste. Dacă ceea ce implică manifestul este că trebuie să ne gândim metaforic la Art Writing ca la un punct de sprijin, atunci ce sprijină ea ? Arta sau critica de artă, cel mai probabil. Din nou, asta pare să ducă la opusul a ceea ce doreşte Art Writing, implicând că Art Writing nu poate să existe fără formele dominante pe care intenţionează să le sprijine. În aceşti termeni, am putea întreba cum vrea Art Writing să se deosebească, să zicem, de scrierea din comunicatele de presă ale galeriilor. Putem spune că ambele se află, la urma urmelor, în „situaţia de punct de sprijin".

7. „Art Writing este o antologie de exemple."

Ar fi folositor dacă autorii ar vrea să ofere nişte exemplificări. Refuzând să facă asta, ei par să respingă totodată propria lor autoritate ca părinţi ai mişcării, lăsându-te să te întrebi cine ţine cârma corabiei editoriale a acestei antologii potenţiale.

8. „Art Writing se re-inventează cu fiecare caz de Art Writing, determinându-şi propriile criterii."

Dorinţa de a evada din corsetul „definiţionalităţii" nu este, desigur, un sentiment unic al artiştilor-scriitori din spatele mişcării Art Writing. E un obiectiv lăudabil: romanciera care vrea să re-inventeze romanul de fiecare dată când scrie unul, muziciana care găseşte noi modalităţi de a cânta la instrumentul ei, pictorul care îşi ia pensula şi atacă pânza ca şi când nu ar mai fi pictat înainte. În acelaşi timp, enunţând problema în aceşti termeni, are efectul neintenţionat (şi aici, neobservat) de a oculta sensul care încearcă să apară: Art Writing nu este o substanţă solidă, deşi e recurentă, totuşi, dat fiind efemeritatea sa intrinsecă, nu ştim cum să o căutăm şi nu o putem decela atunci când se anunţă. Această afirmaţie este esenţială pentru postura evazivă a Art Writing – un fel de nihilism asertiv care încearcă să-l intimideze pe cititor, zăpăcindu-l înainte de experienţa citirii. În acest sens, am putea specula că Art Writing împărtăşeşte obsesia Conceptualismului cu controlarea experienţei citirii.

9. „Art Writing se ocupă de formele literare materiale, care atrag atenţia asupra spaţialităţii scrierii şi fizicalităţii suportului său, dar interesele Art Writing sunt diferite de cele ale literaturii."

Presupun că autorii înţeleg „material" în opoziţie cu formele literare non-materiale, cele din urmă fiind cel mai probabil telepatice sau ceva ca gândirea pură; la urma urmelor, scrisul poate fi definit cel mai bine ca ceva care se întâmplă; aşa cum ştie fiecare scriitor, cea mai bună scriere se produce adesea atunci când se întâmplă non-scrierea. Art Writing se dedică astfel domeniului public, discursiv de scriere, acelor locuri unde scrierea apare ca un obiect fizic care poate fi văzut şi citit de toţi; Art Writing se deosebeşte de scrierea-ca-activitate şi se stabileşte pe sine ca substantiv. Aşadar, Art Writing *abordează* acele forme *materiale*, dar nu le şi *locuieşte*. Asta implică faptul că Art Writing este menită a fi o formă de critică literară – nu doar critica de artă. În acelaşi timp, Art Writing nu este interesată de literatură, aşa cum afirmă ultima parte a propoziţiei. Deci: critică literară fără interes faţă de literatură. Ceea ce se sugerează pe parcursul acestui eseu, fără să fie discutat în mod explicit, este spectrul specializării. Sau, pentru a fi precişi, spaţiul complicat ocupat de interdisciplinaritate atât în arte, cât şi în mediile instituţionale. Pe de o parte, Art Writing reprezintă o îmbrăţişare aparentă a interdisciplinarităţii. Într-adevăr, înainte de apariţia specializării şi profesionalizării în toate domeniile artelor şi ştiinţelor umane, pe parcursul ultimei jumătăţi de secol, scriitorii erau respectaţi ca marii generalişti, cei al căror meşteşug era nutrit de un interes faţă de o sumedenie de subiecte, cei care nu ştiau puţin despre o mulţime de lucruri, nici mult despre un singur lucru, dar care ştiau destul de mult despre câteva lucruri; o poziţie demnă de invidiat, într-adevăr. În timp ce abordările interdisciplinare ale cunoaşterii şi expresiei au devenit amândouă la modă într-o manieră superficială, un filon concurent de specializare, simptomatic pentru capitalismul târziu şi manifest cel mai mult în mediile academice, le cere artiştilor şi universitarilor să teritorializeze. Scrierea despre artă este ultima mutaţie în acest conflict. Poziţionându-se la răspântia dintre artă, literatură şi critică, intenţia sa primară este de a face asta pentru a-şi declama teritoriul. În mod paradoxal pentru o mişcare despre care unii susţin că locuieşte într-o poziţie critică, Art Writing însăşi este imunizată la critică din cauza singularităţii scopului său, încastrat în enunţarea sa.

10. „Art Writing presupune relaţiile dintre oameni ca fiind discursive. În măsura în care este artă, Art Writing poate să angajeze spaţiul public care nu mai este susţinut de teren, inclusiv cel al adevărului."

Ne putem întreba ce tip de scriere nu presupune relaţii între oameni; există oare ceva cum ar fi o scriere non-discursivă? Dacă nu, nu ar fi ceva care să merite efortul, potrivit propoziţiei opt? Ce este de fapt „spaţiul public care nu mai este susţinut de teren"? Prin ultima parte a propoziţiei, vor oare autorii să implice că nu ar exista ceva numit adevăr? Dacă e aşa, putem să le determinăm, cel puţin, originea în strâmtorarea mai la modă a filosofiei franceze din ultimul sfert de secol. Dar ce ne spune asta despre angajamentul discursiv al Art Writing într-un spaţiu public lipsit de bază? Acest punct este evident important, întrucât ne întoarcem la el în propoziţia finală:

11. „Art Writing instituie un astfel de spaţiu public fără adevăr, şi uneori dispare în el."

Este oare posibil ca, luând toate acestea atât de în serios, să fi devenit victimele unei şotii? Singura astfel de scriitură la care mă puteam gândi ar fi una înrădăcinată în uşurătate. Care, presupun, este punctul în care Scrierea Proastă preia, ajunge să constituie Art Writing. Nesinceritatea ar putea să pară o poziţie radicală de adoptat când este enunţată ca atare, dar cine vrea să citească scrierile cuiva care nu crede în mod real în veridicitatea sau relevanţa cuvintelor pe care le scrie, o serie de poze pretenţioase, fără premisă sau promisiune? În mod surprinzător, aici nu se spune nimic despre traducere, care mie mi se pare a fi cea mai importantă problemă cu care Art Writing, dacă ar fi ca aşa ceva să fiinţeze într-un mod convingător, ar trebui să se lupte cel mai tare: adică, cum poţi traduce în limbaj obiectualitatea unui obiect estetic?

Puteţi găsi cele 11 Propoziţi în jurul Art Writing aici:
http://blog.frieze.com/11-statements-around-art-writing/
Exemple de scriere asemică aici:
http://thenewpostliterate.blogspot.de/
Citiţi mai multe texte ale lui Travis Jeppesen aici:
http://disorientations.com/

Art Writing: A Response to a Problematic Manifesto

text by TRAVIS JEPPENSEN

With its headquarters in London, centered around a small group whose most visible members would include Maria Fusco, Adrian Rifkin, Yve Lomax, Michael Newman (all of whom serve on the faculty of the now-defunct MFA program in Art Writing at Goldsmiths), the Art Writing moment was riddled with controversy and debate since day one. Much of the debate ranges around the movement's apparent incomprehensibility, which came to the forefront in October 2011, when a manifesto of sorts, "11 Statements Around Art Writing," was published on the Frieze blog. Co-authored by the Goldsmiths Art Writing team, the piece hijacks the form of the artist statement in order to put forward a set of possibilities for understanding the enterprise. While it has arisen rather late in the movement, I will read it as a foundational text of Art Writing in what follows. If my analysis hinges on the interrogative, this is because the manifesto, in both its language and ideas, raises more questions than answers and seems to parade its opacity in defiance to all those with a genuine interest in and desire to understand art writing's potentials. Thus far, no further clarifications from its authors have been issued, implying a curious lack of interest in engaging with debates surrounding its vitality.

1. "Art Writing emerges as a practice."

For those who might be bewildered by the apparent simplicity of the sentence, the emphasis here lies on the final word, which has been popularized by the academy in recent years and currently suffers from overuse, reeking, in the words of Dan Fox, of "the cold, dead hand of professionalization." The adaptation of a term previously used in occupational fields such as the medical profession is meant to elevate the creative worker on to the same regal plateau. The authors' apparent affection for the term implicitly reveals their anxiety about their own status as art world professionals. Art Writing could never be an activity or an endeavor, because that implies non-specialization – something anyone can do. "We're not simply writers," one can hear the authors declaiming; "we are practitioners of writing." How this separates them from someone like myself – who makes use of pen, paper, and a laptop computer in composing texts – remains shrouded in mystery. Note the curious usage of the verb "emerge" in this statement. Typically, verbs like "emerge" rely on a qualifier, i.e. "from..." We are not told from where or from what Art Writing emerges, simply that it emerges – simple present tense: a virgin birth. This seems to cloak a hidden embarrassment surrounding the movement's extreme localness – outside of London, Art Writing has largely been ignored.

2. "Art Writing is a possible form of the liberty of the image."

Tentativeness is the dominant tone throughout these eleven statements, which prevents one from declaring it a manifesto, as the latter form is always marked by the bold confidence of the declarative. With the presence of "possible," this sentence might actually read: "Maybe Art Writing is a form of the liberty of the image, maybe not; we're actually not really sure what it is or what it has to do with forms, liberty, or images." "form of the liberty of the image": Shall we attempt to unpack this muddled utterance? I wonder why they chose "liberty" instead of "freedom." "Liberty" has such an American ring to it, does it not? Perhaps they were worried that "freedom" sounds too cornball romantic, "poetic." Art Writing, above all, clearly wants to be taken seriously; as the previous statement has established, there are, in fact, practices at stake here, if not careers. The statement does not propose that writing itself can be an image (although no doubt writing has visual qualities; look no further than the Chinese calligraphic tradition or the fledgling practice of asemic writing.) Rather, what is being suggested is that writing (as verb or object?) can be a form of liberty, but not liberty, period – rather, a form of that liberty that only belongs to images. The image, it seems, is allowed to possess autonomy, but writing, up until this point in time, has not been able to stake any autonomous claim, by which we might presume that the authors feel that writing has always been in service to meaning. But aren't the authors merely "freeing" writing from servitude to meaning in order to employ it as a servant of the image (and yet another chain of meaningșșt)?

3. "Art Writing names an approach within contemporary culture that, in wanting new potentials, embraces writing as a problematization of the object of art, its dissemination and forms of exhibition."

Finally, something that approaches a precise statement of Art Writing's relationship to art. I say "approaches" because the statement doesn't quite nail it. Many forms of traditional art criticism and artists' writings embrace writing as "a problematization of the object of art, its dissemination and forms of exhibition." This is nothing new, and its phrasing in the above statement is, for this reason, rather banal. Could it be that writing is being proposed as a guerilla tactic, something that might actually interfere with the object, its dissemination, the way it is exhibited? I think this could be the case, but if so, then the authors should recognize that this is nothing new. At least since the advent of Conceptual Art, language and writing have been deployed to problematize the production, display, and circulation of art works. If the authors really feel there is a genuine need to articulate this, then we are really operating on shaky ground here.

4. "Art Writing does not take modalities of writing as given, rather it tends to, and experiments with, non-division between practice and theory, criticism and creativity."

An argument could be made that writing, as a craft, has always occupied that artificial barrier separating practice and theory, criticism and creativity. The first part of the sentence, however, is essential for establishing Art Writing's position in opposition to art criticism, which does tend to take certain modalities of writing as given. Yet, as we shall soon see, this contradicts Art Writing's subsequent claim to serve as a force of sustenance for art criticism.

5. "Art Writing sustains all forms of art criticism, including the experimental and the hybrid. The art work may be intensely engaged with, or it may be the starting point for fictional and poetic developments."

I wonder, then, how Art Writing wishes to distinguish itself from art criticism. Is art work not "intensely engaged with" in every form of art criticism? The final part of the statement, regarding AW as a spurning-point for fiction and poetry, is perhaps closer to the point. Although, as we will see below, AW is at pains to distinguish itself from the project of literature, so one wonders how the authors conceive of a poetry or a fiction that is not literary. What they seem to be striving for here is a semantic update – replacing the term "art criticism" with "Art Writing" – in order to transcend the narrow, limited scope that the former offers with the seemingly limitless opportunities of the latter – while foregoing one's proclivities to declaim the latter as belonging to mere literary endeavor. Art Writing must "belong" to the Art World, it is writing meant to circulate in that specific network, rather than the rigid, inflexible confines of the literary. I would be curious to hear the authors' opinion on what they consider criticism's primary function to be. For, presumably, one must at least have a notion of this before experimen-

tation is to begin, oder? This would, of course, depend largely on what the authors mean when they employ such a loaded term as "experimental." There is one notion of "experimental writing" which would have it that all experimental writing is necessarily bad writing, in that it puts on display those parts of writing that are meant to remain hidden – the "tests," half-formed ideas, the rough draft, the unfinished, the hastily scrawled: the projection of the artist's ego into the spatio-temporal context that writing is meant to occupy. There is another writing, however, frequently misunderstood by critics and readers as "experimental," that emerges after the experiments have already been done, which is put forth with an air of great certainty and determination, writing that appears as "difficult" or obtuse, callous or ill-formed, but on closer inspection, reveals the veritable birth of a certifiably other form of perceiving the world – indeed, a world unto itself. Based on the kind of writing showcased in Art Writing venues such as Fusco's journal, The Happy Hypocrite, however, it would seem that the former conception of experimentalism is what the movement is after. For such writing, the moniker "experimental" serves as a cloak to disguise the writing's inherent badness, or at least the reader-critic's effort at ascribing value to such efforts. It doesn't matter if it is "good" or "bad" – only that it's "useful."

6. "Art Writing is in the situation of a fulcrum."

After all the work put into establishing Art Writing as an autonomous entity, we are now told that it is actually just but a mere support – or in the situation of one. Do the authors mean a "situation" as in a position being currently occupied, but may potentially change? Or a "situation" in its more conventional usage, as in present conditions? Either way, the use of the term "situation" here has dismal connotations. If what the manifesto implies is that we must think of Art Writing metaphorically as a fulcrum, then what is it supporting? Art or art criticism, most likely. Again, this seems to accomplish the opposite of what Art Writing desires, implying that Art Writing cannot exist without the dominant forms it means to support. In these terms, we might ask how Art Writing is meant to distinguish itself from, say, the writing on the gallery press release. Both, after all, could be said to be in the "situation of a fulcrum."

7. "Art Writing is an anthology of examples."

It would be useful if the authors were willing to name some of them. In refusing to do so, they seem to also reject their own authority as the mothers of the movement, leaving one to wonder who is helming the editorial reins of this potential anthology.

8. "Art Writing is re-invented in each instance of Art Writing, determining its own criteria."

The desire to evade the trappings of definitionality is surely a sentiment not unique to the artist-writers behind the Art Writing movement. It is a commendable goal: the novelist who sets out to re-invent the novel each time she writes one, the musician who finds new ways of playing her instrument, the painter who picks up his brush and attacks the canvas as though he had never painted before. At the same time, stating it in these terms has the unintended (and here, unnoticed) effect of obliviating the meaning that is attempting to emerge: Art Writing is not a solid substance, though it recurs, yet owing to its built-in ephermality, we do not know how to look for it and we cannot spot it when it arrives.
This statement is the key to Art Writing's evasive stance – a sort of assertive nihilism that attempts to intimidate the reader by bewildering her prior to the experience of reading. In this sense, we could speculate that Art Writing shares Conceptualism's obsession with controlling the reading experience.

9. "Art Writing addresses material literary forms, which draw attention to the spatiality of writing and the physicality of its support, but the interests of Art Writing diverge from those of literature."

I'm assuming that the authors mean "material" as opposed to non-material literary forms, the latter of which would most likely be telepathic or something like pure thought; writing, after all, could perhaps best be defined as something that happens; as every writer knows, often the best writing takes place when no-writing is happening. Art Writing thus dedicates itself to the public, discursive realm of writing, those places where writing emerges as a physical object that can be seen and read by all; Art Writing thus distinguishes itself from writing-as-activity and establishes itself as a noun.
So Art Writing addresses those material forms, yet it does not inhabit them. This implies that Art Writing is meant to be a form of literary criticism – not just art criticism. At the same time, Art Writing is not interested in literature, as the last part of the sentence avers. So: literary criticism with no interest in literature.
What is hinted at throughout this essay, yet never discussed explicitly, is the specter of specialization. Or, to be precise, the complicated space occupied by interdisciplinarity in both the arts and institutional settings. On the one hand, Art Writing represents an apparent embrace of interdisciplinarity. Indeed, prior to the advent of specialization and professionalization across all fields in the arts and humanities throughout the last half-century, writers were respected as the great generalists – those whose craft was nourished by an interest in a variety of matters – those who neither knew a little about a lot of things nor a lot about one thing, but knew quite a lot about a few things: an enviable position to occupy, really. While interdisciplinary approaches to knowledge and expression alike have become fashionable on a sort of superficial level, a competing strand of specialization, symptomatic of late capitalism and seen most commonly in academia, has demanded that artists and scholars territorialize. Art Writing is the latest mutation of this conflict. Positioning itself on the crossroads of art, literature, and criticism, its primary intention in doing so is to declaim its turf. Paradoxically for a movement that lays some claim to inhabiting a critical position, Art Writing itself is made immune to criticism because of the singularity of its goal, embedded in its enunciation.

10. "Art Writing involves relations between people, as discursive. In so far as it is art, Art Writing can engage public space no longer sustained by ground, including that of truth."

One wonders what type of writing does not involve relations among people; is there such thing as a non-discursive writing? If not, would it not be something worth striving for, according to statement eight?
What, exactly, is "public space no longer sustained by ground"? By the last part of the sentence, do the authors mean to imply that there is no such thing as truth? If so, we can at least determine their background in the more fashionable straits of French philosophy of the last quarter century. But what does this tell us about Art Writing's discursive engagement of a public space that lacks a foundation? This point is obviously important, as it is returned to in the final statement:

11. "Art Writing institutes such public space without truth, and sometimes disappears into it."

Could it be that, by taking all of this so seriously, we have become the victims of a prank? The only such writing I could conjure would be one rooted in flippancy. Which, I suppose, is where Bad Writing overtakes, comes to constitute, Art Writing. Insincerity might seem like a radical stance to take when stated as such, but who wants to read the writings of someone who doesn't really believe in the veracity or relevancy of the words she is putting down, a series of pretentious posturings without premise or promise?
Surprisingly, there is nothing said here about translation, which, to me, seems to be the biggest issue that an art writing, were such a thing to come into being in a convincing manner, would most need to grapple with: that is, how does one go about translating the thingness of an aesthetic object into language?

You can find the 11 Statements Around Art Writing here: http://blog.frieze.com/11-statements-around-art-writing/
Examples of asemic writing here: http://thenewpostliterate.blogspot.de/
Read more from Travis Jeppesen here: http://disorientations.com/

Arhitectură ficţională şi ficţiune arhitecturală

text de **CLAIRE JAMIESON**

1

Ca ființe umane, avem un impuls înnăscut să ficționalizăm. Drept rezultat al acestui act persistent și compulsiv de ficționalizare, se poate spune că nu trăim într-o singură lume, ci între și printre multe lumi, sau multe realități. Această relație complexă dintre spațiul ficțional și realitate este cea care îl plasează pe consumatorul de ficțiune într-o condiție „dincolo, în afara noastră înșine, prinși în, și totuși detașați de realitatea noastră" – o stare de a fi cu adevărat extatică. Terenul de joacă cel mai fertil al ficțiunii a fost, istoric vorbind, literatura, un mediu a cărui prezență, încă din Antichitate, își afirmă statutul în sens antropologic, dar ficționalizarea este de asemenea preponderentă în numeroase alte discipline și forme de artă – inclusiv în arhitectură și practica spațială. Voi conceptualiza ficțiunea arhitecturală ca gen particular sau mod de ficțiune care include, dar se și extinde dincolo de literar, pentru a îmbogăți și sfida felul în care gândim și facem arhitectură. În acest sens, ficțiunile arhitecturale nu sunt doar simple lucrări speculative produse de arhitecți în cadrul domeniului profesiei lor, ci sunt și lucrări textuale și vizuale create de scriitori, artiști și alți creatori care imaginează lumi ficționale a căror articulație spațială trece dincolo de elementele de regie sau de cerințele scenografice. Ficțiunea arhitecturală se încadrează în domeniul contemporan al „practicii spațiale" – definită de Jane Rendell ca o operă ce „transgresează granițele artei și arhitecturii și interacționează atât cu socialul, cât și cu esteticul, cu publicul și cu privatul", depășind obsesia arhitecturală a clădirii ca obiect, și apropiindu-se de o abordare a aspectelor mai volatile ale construcțiilor. Practica spațială deschide teritoriul producției arhitecturale unui grup mai larg de actori, care îi include pe artiști, designeri, scriitori, actanți politici, critici și universitari.

Putem să trasăm evoluția contemporană a ficțiunii arhitecturale până la practicile neoavangardei din anii ‘60 și ‘70, ale unor grupuri precum Metaboliștii din Japonia, Archigram din Londra, Hans Hollein din Austria și Superstudio și Archiyoom din Italia. Totuși, acest articol se concentrează pe renașterea sau reapariția contemporană a unora dintre aceleași preocupări și tehnici, care pot fi trasate printr-o serie de jaloane esențiale. Bienala de la Veneția din 2008 a lui Aaron Betsky, intitulată „Acolo afară: Arhitectura dincolo de clădire", promova în mod explicit toate acele aspecte ale arhitecturii neconstituite de clădiri, favorizând ficționalul și speculativul, deasupra construitului. Betsky spunea: „Experimentarea (arhitecturală) poate lua forma unor construcții momentane, a unor viziuni asupra altor lumi, a unor pietre de la temelia unei lumi mai bune. Această ficțiune reală poate genera unele întrebări foarte reale și poate postula posibilitățile diferite care ar putea exista deasupra și dincolo de soluțiile la problemele sociale mai prozaice." Poate că pentru prima dată în istoria Bienalei de Arhitectură de la Veneția, producția arhitecturală a fost mai direct focalizată nu pe „a face lucruri", ci mai legată de „a gândi și a dezbate despre clădiri", „a colecta și încuraja experimentarea". Rezultatul a fost o Bienală plină de viziuni speculative și de provocări referitoare la ceea ce ar putea constitui practica arhitecturală – mai ales în cadrul Pavilionului polonez, câștigătorul Leului de aur pentru cel mai bun participant național. În „Viața de apoi a clădirilor", curatorii Grzegorz Piatek și Jaroslaw Tyrbus au examinat utlizarea viitoare posibilă a unei serii de clădiri de referință din Polonia, țesând scenarii ficționale ale unor schimbări sociale extreme – vizualizate printr-o serie de redări fotorealiste de Kobas Laksa. Lucrarea, care folosea strategii din futurologie și narațiuni ficționale, evoca o critică socială și politică a durabilității și longevității arhitecturii – un mediu care încearcă, în mod inerent, să reziste la trecerea timpului – stimulând o discuție despre permanență și imortalitate. Bienala din 2008 a fost și prilejul cu care s-a lansat cartea-revistă „Dincolo: proze scurte despre post-contemporan", editată de Pedro Gadanho și „dedicată formelor noi, experimentale de scriere arhitecturală și urbană". Această publicație bi-anuală, jumătate carte, jumătate revistă, găzduiește o serie de arhitecți, designeri și scriitori care experimentează cu modurile de scriere ficțională pentru a explora arhitectura – exploatând capacitatea ficțiunii de a „genera o reflectare mai profundă, mai atrăgătoare a temelor care ne preocupă pe toți." Formele și modurile de scriere variază între proza scurtă, banda desenată și interviurile și conversațiile ficționale. Este pentru prima dată când o publicație a fost dedicată doar felului în care scrierea ficțională este ultilizată ca mod valid de practică spațială – iar paleta largă de colaboratori, de la arhitecți la designeri de produse, jurnaliști și romancieri, indică vasta audiență și interesul de care se bucură o atare abordare.

În 2009, Asociația de Arhitectură din Londra a început un simpozion anual dedicat speculației și producției de ficțiune care acoperă o gamă largă de practici creative, inclusiv ficțiunea literară, design-ul de jocuri pe calculator, arta grafică, design-ul scenografic, vizualizarea pe computer, design-ul pentru film și interactiv – toate tratând în mod specific arhitectura orașului. Simpozionul, intitulat „Povești minunate captivante" a avut trei ediții după 2009. Două figuri instrumentale în concepția evenimentului sunt Liam Young, leader al Departamentului de Domenii Necunoscute (Unknown Fields Division) la Asociația de Arhitectură și director al *think-tank*-ului Tomorrow's Thoughts Today, și Geoff Manaugh, creatorul platformei online BLDG BLOG. Ambii au cultivat un mod de gândire despre arhitectură și despre viitor care extinde mult teritoriul tradițional al gândurii arhitecturale. Pentru Young, în ciuda pregătirii sale ca arhitect, instrumentele de construcție a scenariilor și speculația, proprii futuristului, au mai mare valoare în promovarea agendelor urbane și arhitecturale, decât ar putea-o face construcția însăși, iar prin Tomorrow's Thoughts Today, Young consideră *think-tank*-ul ca pe o formă viabilă de practică arhitecturală contemporană. Manaugh, pe de altă parte, nu are pregătire de arhitect, ci vine din mediul jurnalistic – ca și Young, forțând deschiderea terenului arhitecturii, inspirându-se din lucrări de la „explorarea subterană la schimbările climatice, via J.G. Ballard, războiul tectonic și muzica iceberg-urilor", pentru a imagina și a reflecta asupra viitorului mediului construit.

Aceste momente-cheie, toate dedicate aceluiași teritoriu de gândire, confirmă un puternic interes, dacă nu încă și o mutație mai amplă,

de la profesia de arhitect spre aceste tipuri de practici. În plus, alte discipline înrudite fac ecoul unor preocupări similare. Deosebit de relevantă este evoluția "site-writing", dezvoltat de Jane Rendell la Bartlett School of Architecture începând din 2001, care estompează granițele dintre antropologie, arhitectură, artă și critică de artă, geografie culturală și studii de performance, către un „simț progresiv al locului". Asemenea unor proiecte ca 'Loot! Reckoning with the East India Company' („Jaf! Reglând socotelile cu Compania Indiilor Orientale") al Platform, care a organizat plimbări prin zone specifice ale Londrei, în scopul de a spațializa discursul despre globalizare și economiile de scară, alte lucrări au folosit narațiuni ficționale pentru a conferi o nouă poziție interpretativă menită să spațializeze sau să situeze scrierea, fie ea ficțională, critică sau observațională. Observăm că noțiuni precum speculativul, ficționalul și imaginarul au reapărut ca instrumente prețioase cu care poate fi accelerată gândirea, și că a existat o expansiune semnificativă a ceea ce ar putea fi considerate medii potrivite cu care poate fi explorată arhitectura. Modurile de scriere odinioară rezervate pentru genurile literare au fost și ele cooptate de cei din domeniu; în 2003, 2010 și, respectiv, în 2013, revistele *Metropolis, Icon* și *Frieze* au dedicat numere întregi ficțiunii – cu colaboratori diverși, de la împătimiți de science fiction precum China Miéville și Bruce Sterling, la autorul Will Self și numeroși arhitecți, artiști și designeri. Într-o postare devenită între timp notorie pe blogul său, Bruce Sterling descria, în 2006, arhitectura ficțiune ca pe un nou gen de ficțiune literară, evoluată din preceptele science-fiction-ului, care ar putea „duce la reimaginarea modului în care ființele umane ar putea locui pe Pământ – cum se organizează spațial și cum dau formă vieții lor cotidiene… cu implicații antropologice, economice, libidinale, seismice și chiar planetare."

Teoretizarea ficțiunii arhitecturale

Pertinentă pentru modurile în care ficțiunea poate fi folosită ca instrument pentru a negocia discursurile care depășesc granițele dintre real și imaginar și relevantă pentru teoretizarea ficționalității arhitecturale este opera a trei figuri din teoria literară: Wolfgang Iser, Lubomír Doležel, și Marie Laure Ryan. Modul lor de a analiza felurile în care funcționează ficțiunea poate să ne apropie de înțelegerea ficțiunii arhitecturale.

Textele seminale ale lui Iser, *Ficționalizarea: Dimensiunile antropologice ale ficțiunii literare* (1990) și *Fictivul și imaginarul* (1993), duc ambele spre o teorie a ficționalității care înlocuiește dihotomia ficțiune vs. realitate. În locul acesteia, Iser poziționează o relație triadică, în care „fictivul" este plasat între real și imaginar, ceea ce îl face să devină un proces ce poate media între real și imaginar. Sugerând faptul că ficțiunea este un act și o parte inerentă a ființei umane, Iser explică faptul că ficționalizarea pătrunde în toate procesele noastre de gândire: „de la minciună la vis și de la ipoteză la explicație."

În *Heterocosmica: Ficțiune și lumi posibile* (1998), Doležel construiește o lume multiplă sau un model de „lumi posibile", în opoziție directă cu mimesis-ul (modelul unei singure lumi) – eliminând astfel ideea că toate entitățile ficționale trebuie să fie legate cumva de lumea reală. *Teoria lumilor posibile* presupune că lumea noastră propriu-zisă este înconjurată de o mulțime de alte lumi posibile – care, în aceeași masură infinite și incomplete, constituie universul discursului. Aceste arene pentru discurs sunt create de poiesis-ul imaginativ, și ca atare, lumile posibile „nu așteaptă, într-un receptacul transcendent, să fie descoperite, ele sunt construite de activitățile creatoare ale minților și mâinilor omenești", sunt „lucruri despre care putem vorbi sau ne putem imagina, putem presupune, crede sau pe care să ni le dorim". Noțiunea de construire de lumi ca act creator are o puternică rezonanță cu viziunile caracteristice pentru ficțiunea arhitecturală speculativă, în care clădirea este depășită, în favoarea imaginării unui loc – sau a unei lumi – cu toate conotațiile sale sociale, politice, de mediu și economice. Ryan dezvoltă această noțiune de ficționalizare ca act sau proces în domeniul studiilor narative contemporane; pentru Ryan, ficțiunea este un mod de gândire care combină narativul cu virtualul. Concepția ei despre gândirea virtuală ca element constitutiv esențial al ficționalității se referă la experimentarea mentală cu ceea ce ar putea fi sau ar fi putut fi. Ea spune: „întrucât acțiunea implică planificarea, iar planificarea este despre ceea ce ar putea fi, toate narațiunile, fie că sunt ficționale sau nu, presupun o doză de gândire despre situațiile virtuale. Ficțiunea diferă însă de alte moduri de gândire virtuală deoarece ea contemplă virtualul per se, în loc să îl folosească drept instrument pentru a da formă realului". În mod semnificativ, Ryan atrage narativul în definiția ei despre ficțiune. Deși ficțiunea nu trebuie să îndeplinească toate condițiile narativității, într-un anume fel, ea construiește o lume,

2

oferind o formă de poveste, chiar dacă o face doar primitiv. O mare parte din impulsul de a ficționaliza este o căutare a narativității, iar ficțiunea arhitecturală poate fi realmente interpretată ca o strategie care îi permite unui mediu inerent static să câștige narativitate. Actul de narațiune le permite ființelor umane să se confrunte cu timpul, destinul și mortalitatea; să creeze și să proiecteze identități; și să se situeze ca ființe întrupate într-o lume populată de subiecți întrupați în mod similar. În această privință, narațiunea furnizează mijlocul de a aplica ceea ce Rendell numește un strat de „alteritate" al speculației critice, care există în paralel cu funcția sa, dar acționează spre a o transforma în ceea de arhitectul Nigel Coates descrie ca ceva „fugitiv, mercuric și supus interpretării". Formele narative de reprezentare oferă acea combinație vitală a spațialului și temporalului care constituie construcția de lumi – și la rândul său, o modalitate de confruntare față în față cu arhitectura. Pentru a ilustra în continuare aceste puncte, următoarele șase proiecte reprezintă o taxonomie condensată a ficțiunii arhitecturale. Proiectele descrise aici sunt toate, cu excepția unui exemplu olandez, opera unor artiști și arhitecți britanici, toți din Londra. Acest fapt nu este o coincidență nesemnificativă, întrucât se pare că acest tip de abordări au câștigat teren în Marea Britanie mai mult decât altundeva. E dificil să spunem de ce este așa, dar putem specula asupra Londrei, ca oraș care, după recesiunile din anii '70, dezindustrializarea masivă și tulburările politice de la finele anilor '70 și '80, a devenit un punct focal pentru un anume imaginar creator. Autori literari ca Peter Ackroyd, Michael Bracewell, Geoff Dyer, J.G. Ballard și Iain Sinclair au explorat cu toții Londra în această perioadă (și după) într-un mod profund „psihic-fenomenologic", care profilează Londra ca pe un peisaj de narațiuni schimbătoare. Putem găsi preocupări similare în operele cineastului Derek Jarman și ale grupului de arhitectură NATØ (Arhitectura Narativă Azi – Narrative Architecture Today), ambele pornind de la condiția fizică exagerată a unei Londre neglijate și în descompunere în anii 1980, un model care s-a născut din mișcarea punk. Sociologul Dick Hebdige a postulat ideea unei „metode empirice englezești", a unui set anume de calități care caracterizează avangarda britanică din această perioadă, și care rămân poate azi la marginea artei și practicii arhitecturale: „Există aceeași capacitate de a visa și de a invada, de a permite ideilor să germineze în interstițiile a ceea ce este deja acolo, a ceea ce a fost făcut deja, în tăcerile care înconjoară formele stabilite și tradițiile încetățenite. O sensibilitate comună se revelează în spatele abundenței de forme și detalii de suprafață: o voință nu doar de a inova, ci de a recicla și repune în scenă și de a ne întoarce spre primele întrebări".

CJ Lim: Povestiri: Londra în două dimensiuni și jumătate (2011)
Prezentată sub forma unei mici cărți broșate, această serie de povestiri este ilustrată cu fotografii ale unor machete arhitecturale care merg de la desene bidimensionale, la construcții tridimensionale. Povestirile sunt ficțiuni fantastice, dar plasate în locuri reale din Londra – întrețesând elemente de istorie și geografie cu scenarii cu totul imaginare. Lim, de profesie arhitect, se joacă cu ideea visului, care estompează fantezia și realitatea, ca să impregneze un loc familiar cu un strat de narațiune – în care orașul este protagonist. Imaginile juxtapuse aduc cu ele un înțeles conotațional bogat, asamblând fragmente în cadrul cărora cititorul poate să adauge propriul său montaj istoric și cultural. Poveștile rezultate sunt ciudat de fascinante, împletind familiarul cu nefamiliarul pentru a genera noi reacții față de oraș. Modul în care Lim juxtapune macheta arhitectului – deși împins până la limite – cu ficțiunea fantastică, este o ilustrație înșelător de simplă a puterii combinării mediilor.

3

Janice Kerbel: Strada Lombard nr 15 (2000)
Kerbel documentează câțiva ani buni de cercetări și observație a unei bănci din City-ul londonez într-o carte subțire, de artist (anterior prezentată ca expoziție, Bank Job (Spargere la bancă), 1999); este o poveste spusă prin documente – un fel de ficțiune epistolară. Volumul descrie în detalii amănunțite informațiile necesare pentru a realiza o devalizare a băncii, inclusiv un proces pas cu pas, care include o mașină pentru a fugi de la fața locului, precum și indicații spre o ascunzătoare în Spania. Tot ceea ce descrie Kerbel este real, înregistrat din observații directe ale unui loc care există exact așa cum îl descrie ea; totuși, includerea unei narațiuni – cea a spargerii băncii – aduce un strat ficțional neobișnuit în operă. Spargerea băncii nu s-a produs, și probabil că nu se va produce niciodată, dar în posibilitatea aceasta, spațiul devine o narațiune anticipatorie – iar această narațiune este apoi spațializată și mai mult prin includerea de fotografii și hărți. Banca nu mai este doar o bancă, prin descrierea furtului ea câștigând o formă alternativă, care este activată prin potențialul unui eveniment.

Brian Dillon: Sanctuar (2011)
Sanctuar este o nuvelă a cărei acțune se petrece înntr-un seminar teologic din Scoția, fiind povestea unui tânăr artist dispărut, care era obsedat de clădire, și a cărui iubită îi reconstituie pașii, în speranța de a-i da de urmă. Textul alternează între pasaje întinse care descriu, în italice, clădirea în ruină și secțiuni care dezvoltă povestirea într-un sens mai convențional. Ceea ce impinge Sanctuar într-o poziție mai interesantă este descrierea în exces a locului, folosind clădirea pentru a situa povestirea, ancorând-o locului într-un mod mai profund decât ar fi putut face-o un cadru sau un fundal într-o lucrare de ficțiune realistă. Descrierea are și efectul de a lega clădirea de personajul absent – creând o juxtapunere de sensuri care se întinde de la idei de istorie și memorie, la note extrem de personale. Seminarul în ruină se configurează la modul virtual în jurul personajului absent, devenind aproape imaterial prin minuțiozitatea descrierii sale: (italicele din original) „Dar în timp ce lumina zilei descoperă arcanele complexului seminarului, interiorul adăpostit al spiralei sanctuarului va rămâne rece și cenușiu. Abia atunci când soarele va ajunge la apogeu, lumina va cădea pe puțul pe care îl descriu pereții curbați în jurul altarului de beton și al buruienilor care răsar la baza acestuia. În cele din urmă, toate umbrele dispar din interiorul vârfului de turn, cu excepția unui romb răcoros de întuneric, aici, la adăpostul altarului." Sanctuar intră într-un continuum mai larg de exerciții textual-spațiale care impinge granițele modului în care formele situate de scriere pot construi relații între topografia spațiului și text.

Atelier Van Lieshout:
Orașul sclav (2005-2009)
Atelier Van Lieshout (AVL) exersează între domeniile artei, design-ului și arhitecturii – iar proiectul lor actual, Orașul sclav, operează simultan prin fiecare dintre aceste domenii. Proiectul, care a început în 2005, concepe un presupus oraș perfect de 200.000 de locuitori, a cărui unică sursă de energie este ceea ce produce el însuși – un sistem întreg de reciclare „de la un capăt la altul". Această viziune utopică critică valorile etice și de mediu contemporane, fiind umbrită de pervertirea dictinct distopică a sistemului pe care se sprijină, în care ființele umane sunt și ele reciclate. În viziunea critică a AVL, oamenii bătrâni sau bolnavi sunt reciclați într-un fermentator de biogaz, pentru a crea energie, în timp ce cei sănătoși dar nevaloroși sunt reciclați într-o fabrică de prelucrare a cărnii, iar cei mai buni sunt păstrați pentru donarea de organe. Această speculație sumbră și provocatoare este prezentată prin designul clădirilor și produselor care ar exista în Orașul sclav, cum ar fi Universitatea de Sclavi Masculi / Male Slave University (2007), Mini Bordel Modulabil / Mini

Modular Brothel (2006) și Unitatea de Muncă și Dormit / Work-Sleep unit (2006). După Orașul sclav, De la un leagăn la altul / Cradle to Cradle (2009) a dus mai departe conceptul de reutilizare a oamenilor pentru mâncare cu ajutorul unor obiecte și instalații, în care ideile sociale, morale și politice sunt explorate în mod provocator în domeniul public al galeriei de artă – folosind orașul și arhitectura ca mod de a schița aceste probleme.

Aram Mooradian:
Atlasul ficțiunilor de aur (2011)
În Atlasul ficțiunilor de aur, arhitectul pune masca unui viitor arheolog, care documentează o rețea de obiecte fictive de aur inscripționate cu povestile orale ale proprietarilor lor. Prin viitorul proiectat, în care „narațiunile financiare ale prețului aurului au restructurat Pământul prin excavații masive și incizii tehnologice", Mooradian poate specula asupra schimbărilor în peisajul fizic al întinderilor pustii australiene (locul real unde este localizat acest proiect), el creionând la rândul său o serie de obiecte speculative care ar exista drept rezultat al realității modificate. Juxtapunerea acestor fragmente unul cu celălalt și analiza lor arheologică detaliată constituie o critică puternică a unui viitor alternativ: „O notă de sinucidere e scrijelită pe un glonț de aur, sunetul râsului unei bunici e codificat pe un colier moștenit, iar limbile în curs de dispariție ale culturii indigene din Australia sunt înregistrate pe lingouri de aur care au fost extrase din însuși pământul patriei lor." Lucrarea este un exemplu convingător al modului în care design-ul obiectelor sau produselor ficționale, împrumutat din design-ul interactiv, poate evoca o critică spațială, dar și socială și politică – construind o lume prin obiecte care ar putea exista în ea.

Jane Rendell: Ea se plimbă printr-un oraș pe care nu îl cunoaște (2005)
Teritoriul lui Rendell, de „scriere a locului" (site-writing), care chestionează relația criticului cu arta și spațiul, a îndemnat-o să experimenteze cu o serie de moduri de practică interdisciplinare. În Ea se plimbă printr-un oraș pe care nu îl cunoaște, Rendell a creat o scriere ficțională structurată ca o plimbare printr-un oraș pe care nu îl vizitase, trecând pe lângă lucrări de artă care nu fuseseră încă instalate – doar cu o hartă, fotografii ale locului și textele artiștilor drept ghid. Textul descrie o serie de șapte lucrări de artă care urmează a fi instalate acolo, folosind doar fragmente din scrierile artiștilor și cuvinte luate de pe hartă. Prin inventarea unui subiect ficțional, o sirenă, ea face recurs la mister pentru a evoca o senzație de familiaritate stranie:

„O amintire înmiresmată o atrage acolo, de mosc, dar dulce; după ani de zile de pește, scoici și sare, îi trebuie un timp ca să-și amintească precis acel parfum. Când reușește, mirosul aduce un dor de căldură și confort.
Tabac
Stella Artois
Café de Port"

Textul pune mai multe întrebări decât dă răspunsuri – întrebând ce înseamnă să scrii despre un loc care nu există decât în imaginație, prin hărți și fotografii,încercând în același timp să înțeleagă ce înseamnă să scrii despre arta care nu există încă, decât în mintea a șapte artiști: „ce înseamnă să îi întâlnești într-un loc prin care au trecut odinioară?" Lucrarea deschide posibilitatea ființării criticului ca practician de sine stătător, contribuind la experiența spațiului și instalației în moduri noi și evocatoare.
Această relatare pune bine în lumină dificultățile în încercarea de a defini și delimita un mod de practică în plină emergență – în speță, unul care apare trans-disciplinar. O definiție care e capabilă să ia în considerare practici care construiesc pe utlizările postmoderne ale ficțiunii, cele care derivă mai mult din futurologie, pe zona în extindere a practicii spațiale critice, precum și artiști, scriitori și designeri care folosesc ficțiunea spre a explora arhitectura ca element central al practicii lor. În loc de o definiție formulaică, – ce ar constrânge negreșit domeniul, trasând granițe false asupra unui mod de lucru care este în curs de apariție, și definindu-se astfel –, putem vedea alăturate o serie de propoziții care propun un sens de ficțiune arhitecturală ce evoluează și se adaptează. Această abordare este tributară lui Fusco, Newman, Rifkin și celor „Unsprezece declarații despre Art Writing" ale lui Lomax, care propune „un moment în producția contemporană" care să fie cunoscut drept scrierea de artă. În mod similar, Fusco et al abordează practica în emergență a Art Writing într-un mod care rezistă limitării sale printr-o definiție îngustă, permițându-i în schimb să se dezvolte și să respire printr-o serie de declarații definitorii, dar nu limitative. Adoptând aceeași abordare, următoarele 12 puncte elaborează o caracterizare a ficțiunii arhitecturale.

1. Ficțiunea arhitecturală este un mod narativ de producție culturală.
2. Ficțiunea arhitecturală este o formă situată de practică.
3. Ficțiunea arhitecturală există în spațiile dintre discipline.
4. Ficțiunea arhitecturală îmbrățișează problematizarea comunicării, diseminarea și expunerea arhitecturii.
5. Ficțiunea arhitecturală poate fi punctul de pornire, dezvoltarea sa poate fi anjajată direct în operele de arhitectură.
6. Ficțiunea arhitecturală creează lumi probabile, posibile și preferabile – având drept obiect utopiile sau distopiile.
7. Ficțiunea arhitecturală presupune atât reflecția cât și acțiunea critică, manifestându-se ca forme hibride de practică, teorie și critică.
8. Ficțiunea arhitecturală nu se limitează la un mediu anume, ea excelând în inter-medialitate, trans-medialitate și pluri-medialitate – comunicând prin canale spațiale, precum și temporale.
9. Ficțiunea arhitecturală experimentează cu moduri de scriere, depășind granițele dintre ficțiune, critică, jurnalism, teorie, poetică și documentar.
10. Ficțiunea arhitecturală manipulează și modelează marginile dintre real și ficțional.
11. Ficțiunea arhitecturală călătorește atât înainte cât și înapoi în timp, dar se ocupă de fapt adesea de prezent.
12. Ficțiunea arhitecturală s-ar putea să nu știe că este ficțiune arhitecturală.

Lecturi suplimentare:

- Laura Colombino, *Spatial Politics in Contemporary London Literature: Writing Architecture and the Body*, (Politici spațiale în literatura contemporană despre Londra: scriind despre arhitectură și corp) (New York: Routledge, 2013).
- Nigel Coates, *Narrative Architecture* (Arhitectura narativă) (Londra: Wiley-Academy, 2012).
- Jane Rendell and others, *Critical Architecture*, (Arhitectura critică) (Londra; New York: Routledge, 2007)
- Sophia Psarra, *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning in Buildings* (Arhitectură și narațiune: Formarea spațiului și înțelesul cultural al clădirilor) (Routledge, 2009).
- Kester Rattenbury, *This Is Not Architecture: Media Constructions* (Asta nu este arhitectură: construcții media) (Routledge, 2002).
- Beatriz Colomina, *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988)
- Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Atlas de emoții: Călătorii în artă, arhitectură și film) (New York: Verso, 2007)
- Neil Spiller, *Visionary Architecture: Blueprints of the Modern Imagination* (Arhitectura vizionară: planuri ale imaginației moderne) (New York: Thames & Hudson, 2007).
- Geoff Manaugh, *The BLDGBLOG Book* (San Francisco: Chronicle Books, 2009).
- Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Arheologiile viitorului: dorința numită utopia și alte lucrări de știință-ficțiune) (Verso, 2005).
- Marco Frascari, Jonathan Hale și Bradley Starkey, *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, (De la machete la desene: imaginație și reprezentare în arhitectură) Critiques (Londra ; New York: Routledge, 2007).
- Sebastian Groes, *The Making of London: London in Contemporary Literature* (Crearea Londrei: Londra în literatura contemporană) (Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2011).
- Hal Foster, *The Art-Architecture Complex* (Complexul artă-arhitectură) (Londra; New York: Verso, 2011).
- Robert Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable: In Pursuit of Architectural Meaning* (Construitul, neconstruitul și neconstruibilul: în căutarea sensului architectural) (Thames and Hudson, 1991).

(Traducere de Roxana Dascălu)

Fictional Architecture and Architectural Fiction

text by CLAIRE JAMIESON

As humans we have an innate impulse to fictionalise. As a result of this persistent and compulsive act of fictionalising, it could be said that we do not live in one world, but among and between many worlds, or many realities. It's this complex relationship between the fictional realm and reality that places the consumer of fiction in a condition 'beside, outside, and beyond ourselves, caught up in and yet detached from our own reality' – a truly ecstatic state of being. Fiction's richest playground has historically been literature, a medium whose presence since ancient times affirms its status in an anthropological sense, but fiction-making is also prevalent across myriad other disciplines and art forms – including architecture and spatial practice.
I conceptualise architectural fiction as a particular genre or mode of fiction that includes but also extends beyond the literary, to enrich and challenge how we think about and make architecture. In this respect, architectural fictions are not merely speculative works produced by architects within the domain of the profession, but are also textual and visual works by writers, artists and other creative practitioners that imagine fictional worlds whose articulation of space goes beyond elements of mise-en-scène or the requirements of setting. Architectural fiction fits within the contemporary field of 'spatial practice' - defined by Jane Rendell as work that 'transgresses the limits of art and architecture and engages with both the social and the aesthetic, the public and the private' , a move away from the architectural obsession with the building as object, to a consideration of the more volatile aspects of buildings. Spatial practice opens the territory of architectural production to a wider group of actors including artists, designers, writers, policy makers, critics and academics.
It is possible to trace the contemporary evolution of architectural fiction back to the speculative practices of the 1960s and 1970s neo-avant-garde, groups such as the Metabolists in Japan, Archigram in London, Hans Hollein in Austria, and Superstudio and Archizoom in Italy. However the focus of this article is the contemporary revival or reemergence of some of the same preoccupations and techniques, which can be traced through a series of key milestones.
Aaron Betsky's 2008 Venice Biennale titled 'Out There: Architecture Beyond Building' was explicit in promoting all those aspects of architecture not constituted by buildings to the forefront of the agenda, favouring the fictional and the speculative over the built. He said: 'şArchitecturalţ experimentation can take the form of momentary constructions, visions of other worlds, or the building blocks of a better world. This real fiction can turn up some very real questions, and postulate what other possibilities there might be above and beyond solutions to more prosaic social problems.' For probably the first time in the history of the architecture Biennale at Venice, architectural production was forthrightly not about 'making things', and was more to do with 'thinking and arguing about buildings', 'to collect and encourage experimentation'. The result was a Biennale full of speculative visions and provocations as to what could constitute architectural practice – most notably at the Polish Pavilion, winner of the Golden Lion for Best National Participant. In 'The Afterlife of Buildings', curators Grzegorz Piatek and Jaroslaw Tyrbus examined the possible future use of a series of landmark buildings in Poland by weaving fictional scenarios of extreme social change – visualised through a series of photorealistic renderings by Kobas Laksa. The work, which employed strategies of futurology and fictional narratives, evoked a social and political critique on the durability and longevity of architecture – a medium that inherently tries to resist the passage of time – stimulating a discussion about permanence and immortality.
The 2008 Biennale also saw the launch of the bookazine 'Beyond: Short Stories on the Post-Contemporary', edited by Pedro Gadanho and 'dedicated to new, experimental forms of architectural and urban writing'. This bi-annual publication, halfway between a magazine and a book, features a pool of architects, designers and writers experimenting with modes of fictional writing to explore architecture – exploiting fiction's ability to 'prompt a deeper, appealing reflection on themes that concern us all'. The forms and modes of writing range from the short story, to the comic strip to fictional interviews and conversations. This is the first time that a publication has been devoted solely to the use of fictional writing as a valid mode of spatial practice – and the range of contributors, from architects to product designers, journalists and novelists, indicates the broad appeal and interest that such an approach has.
In 2009, the Architectural Association in London began an annual symposium dedicated to speculation and fiction-making across a range of creative practices including literary fiction, computer game design, graphic art, set design, computer visualisation, film and interaction design – all dealing specifically architecture or the city. The symposium, entitled 'Thrilling Wonder Stories', has been held three times since 2009. Two instrumental figures in the conception of the event are Liam Young, unit master of the Unknown Fields Division at the Architectural Association and director of think-tank Tomorrow's Thoughts Today, and Geoff Manaugh, creator of online platform BLDG BLOG. Both individuals have nurtured a way of thinking about architecture and the future that vastly expands the traditional territory of architectural thought. For Young, though trained as an architect, the futurist's tools of scenario building and speculation hold more value in pushing forward urban and architectural agendas than building itself might, and through Tomorrow's Thoughts Today, Young considers the think-tank to be a valid form of contemporary architectural practice. Manaugh, on the other hand, is not trained in architecture, but comes from a journalistic background – like Young, forcing the terrain of architecture wide open, drawing on work from 'underground exploration to climate change, via J.G Ballard, tectonic warfare, and the music of icebergs' to imagine and ponder the future of the built environment.
These key moments, all dedicated to the same territory of thought, confirm a strong interest, if not yet a larger shift, from the architecture profession towards these sorts of practices. In addition, other related disciplines echo similar preoccupations. Of particular relevance is the evolution of 'site-writing', developed at the Bartlett School of Architecture by Jane Rendell since 2001, which blurs the boundaries of anthropology, architecture, art and art criticism, cultural geography and performance studies towards a 'progressive sense of place'. As well as projects like Platform's 'Loot! Reckoning with the East India Company' which led walks around specific areas of a city to spatialise discourse on globalisation and scale, other works have employed fictional narratives to provide a new interpretive stance that aims to spatialise or situate writing, be it fictional, critical, or observational.
It appears that the notions of the speculative, the fictional, and the imaginary have resurfaced as valuable tools with which to propel thought, and that there has been a significant expansion of what might be considered appropriate media with which to explore architecture. Modes of writing once reserved for the literary have also been co-opted by those in the field; in 2003, 2010 and 2013 respectively, magazines Metropolis, Icon and Freize dedicated entire issues to fiction – with contributors ranging from science fiction aficionados China Miéville and Bruce Sterling, to the author Will Self and numerous architects, artists, and designers. In a now infamous blog post in 2006, Bruce Sterling described architectural fiction as a new genre of literary fiction, evolving from the precepts of science fiction, that could 'entail the re-imagination of how human beings might inhabit the earth – how they organize themselves spatially and give shape to their everyday lives... with anthropological, economic, libidinal, seismic, and even planetary implications.'

Theorising Architectural Fiction

Pertinent to the ways that fiction can be used as a tool to negotiate discourses which transgress boundaries between the real and the imaginary, and relevant to the theorisation of architectural fictionality, is the work of three figures from literary theory: Wolfgang Iser, Lubomír Doležel, and Marie Laure Ryan; their analysis of the way that fiction functions can bring us closer to an understanding of architectural fiction.

Iser's seminal texts 'Fictionalizing: The Anthropological Dimensions of Literary Fiction' (1990) and 'The Fictive and the Imaginary' (1993), both work towards a theory of fictionality which replaces the dichotomy of fiction vs reality. Instead Iser posits a triadic relationship which places the 'fictive' between the real and the imaginary, the 'fictive' therefore becomes a process which can mediate between the real and imaginary. Suggesting that fiction is an act, and an inherent part of being human, Iser explains that

fictionalising pervades all our thought processes: 'from lie to dream and from hypothesis to explanation.'

In *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998), Doležel builds a multi-world or 'possible worlds' model, in direct opposition to mimesis (a one-world model) – thus removing the idea that all fictional entities must be in some way related to the actual world. The possible worlds theory supposes that our actual world is surrounded by a plethora of other possible worlds – which, both infinite and incomplete, constitute the universe of discourse. These arenas for discourse are created by imaginative poeisis, and as such, possible worlds 'do not await discovery in some transcendent depository, they are constructed by the creative activities of human minds and hands', they are 'things we can talk about or imagine, suppose, believe in or wish for.' The notion of world building as a creative act has a strong resonance with the visions of speculative architecture fiction, wherein the building is surpassed in favour of imagining a place – or world – with all its social, political, environmental and economic connotations.

Ryan develops this notion of fictionalising as an act or process within the field of contemporary narrative studies; for Ryan, fiction is a mode of thinking that combines the narrative with the virtual. Her conception of virtual thinking as an essential constituent of fictionality refers to mental experimentation about what could be or what could have been. She says, 'because action involves planning, and planning is about what could be, all narratives, whether fiction or not, presuppose some amount of thinking about virtual situations. But fiction differs from other modes of virtual thinking in that it contemplates the virtual for its own sake, rather than using it as an instrument to shape the real.' Importantly, Ryan draws narrative into her definition of fiction. Though fiction does not need to fulfill all the conditions of narrativity, it does in some way build a world, offering some form of story, even if that is only primitively.

A large part of the impulse to fictionalise is a search for narrativity, and architectural fiction could indeed be interpreted as a strategy for an inherently static medium to gain narrativity. The act of narrating enables humans to deal with time, destiny, and mortality; to create and project identities; and to situate themselves as embodied individuals in a world populated by similarly embodied subjects. In this respect narrative provides the means to apply what Rendell refers to as a layer of 'otherness' to critical speculation, which exists in parallel with its function but acts to transform it into what architect Nigel Coates describes as something 'fugitive, mercurial and subject to interpretation'. Narrative forms of representation provide that vital combination of the spatial and temporal that constitutes world building — and in turn a way of coming face-to-face with architecture.

To further illustrate these points the following six projects represent a condensed taxonomy of architectural fiction. The projects described here are all, except for one Dutch example, by British artists and architects, all of whom are based in London. This is not an insignificant coincidence because it does appear as though these sorts of practices have gained momentum in the UK more than in other places. It is difficult to pin-point exactly why, but it is possible to speculate on London as a city that has since the recessions of the 1970s, the massive deindustrialization and the political turmoil of the late 1970s and 1980s, become a focus for a particular creative imaginary. Literary authors such as Peter Ackroyd, Michael Bracewell, Geoff Dyer, J.G. Ballard and Iain Sinclair all explored London during this period (and since) in a deep 'psychic- phenomenological' mode that foregrounds London as a landscape of changing narratives. Similar preoccupations can be found in the work of filmmaker Derek Jarman and the architectural group NATØ (Narrative Architecture Today), both of whom were driven by the exaggerated physical condition of a derelict and decaying London in the 1980s, a mode that grew out of punk. Sociologist Dick Hebdige has posited the idea of an 'English empirical method', a certain set of qualities that pervade the British avant-garde from this period, and perhaps remain today on the fringes of art and architectural practice: 'There is the same capacity to dream and raid, to allow ideas to breed in the interstices of what's already there, what's already been done, in the silences surrounding established forms and received traditions. A common sensibility is revealed behind the profusion of forms and surface details: a will not just to innovate but to recycle and recast and to go back to first questions.'

4

CJ Lim: Short Stories:
London in two-and-a-half dimensions (2011)

Presented in the form of a small paperback book, this series of short stories is illustrated by photographs of architectural models which lie somewhere between two-dimensional drawings and three-dimensional constructions. The stories are fantastical fictions, but set in real places in London – weaving elements of history and geography with entirely imaginary scenarios. Lim, an architect, plays with the idea of the dream, which blurs fantasy and reality, to imbue a familiar place with a layer of narrative – with the city as the protagonist. The collaged images bring with them a wealth of connotational meaning, assembling fragments within which the reader can add their own historical and cultural montage. The resulting stories are strangely intriguing, weaving the familiar with the unfamiliar to elicit new reactions to the

city. Lim's juxtaposition of the architect's model – though stretched to its limits – with literary fantasy fiction, is a deceptively simple illustration of the power in combining media.

Janice Kerbel: 15 Lombard Street (2000)
Kerbel documents several years worth of research and observation of a bank in the city of London in a slim artist's book (previously shown as an exhibition, Bank Job, 1999); this is a story told through documents – an epistolary fiction of sorts. The volume describes in minute detail the information required to carry out a robbery at the bank, including a step-by-step process which includes a getaway car and directions to a hide-out in Spain. Everything that Kerbel describes is real, recorded from direct observation of a place that exists exactly as she describes; yet the inclusion of a narrative – that of the bank robbery – imbues an unusual fictional layer to the piece. The bank robbery has not happened, and probably never will, but in its possibility the space becomes an anticipatory narrative – this narrative is then further spatialised by the inclusion of photographs and maps. The bank is no longer just a bank, through the description of the robbery it gains an alternate guise, and is activated through the potential of an event.

Brian Dillon: Sanctuary (2011)
Sanctuary is a novella set in the ruins of an abandoned seminary in Scotland, and tells the story of a disappeared young artist obsessed with the building, whose lover retraces his steps in the hope of discovering his whereabouts. The text alternates between extended passages describing the ruined building in italics, and sections which develop the story in a more conventional sense. It is the over-description of place that pushes Sanctuary into a more interesting position which uses the building to situate the story, binding it to the place in a deeper way than a setting or backdrop might in a piece of realist fiction. The description also has the effect of tethering the building to the missing character – creating a layering of meaning which stretches from ideas of history and memory, to the highly personal. The ruined seminary virtually congeals around the missing character, becoming almost immaterial through the closeness of its description: (italics in original) 'But while daylight discovers the intricacies of the seminary complex, the sheltered interior of the sanctuary spiral will stay cold and gray. Not until the sun has reached its highest point will light fall into the well that the curved walls describe around the concrete altar and the weeds that spring up at its base. At length, all shadows vanish from the open interior of the tower's summit save for a cool lozenge of darkness here in the lee of the altar.' Sanctuary falls into a broader continuum of textual spatial practice which pushes the boundaries of how situated forms of writing can build relations between the topography of the space and the text.

Atelier Van Lieshout: SlaveCity (2005-2009)
Atelier Van Lieshout (AVL) practices between the fields of art, design and architecture – their ongoing project SlaveCity operates through each of these fields simultaneously. The project, which began in 2005, conceives of a supposedly perfect city of 200,000 people whose only source of energy is that which it produces itself – an entirely 'cradle to cradle' system of recycling. This utopian vision which critiques contemporary ethical and environmental values is shadowed by the distinctly dystopian perversion of the system which it relies upon, wherein human beings are also recycled. In AVL's critical vision, old or sick people are recycled in a biogas digester to create energy, while the healthy but unworthy are recycled in a meat processing factory and the best are saved for organ donation. This dark and provocative speculation is presented through the design of buildings and structures that would exist in SlaveCity, including the Male Slave University (2007), Mini Modular Brothel (2006) and Work-Sleep unit (2006). Following SlaveCity, Cradle to Cradle (2009) developed the concept of re-using humans for food through a series of objects and installations – where social, moral, and political ideas are provocatively explored in the public realm of the art gallery.

Aram Mooradian:
The Atlas of Gold Fictions (2011)
In The Atlas of Gold Fictions, the architect dons the persona of a future archaeologist, documenting a network of fictional gold objects inscribed with the oral histories of their owners. Through the projection future where 'the financial narratives of gold prices have reshaped the earth through massive excavations and technological incisions', Mooradian is able speculate upon changes to the physical landscape of the Australian outback (the real place that this project is located in), and in turn designs a series of speculative objects that would exist as a result of this changed reality. The juxtaposition of these fragments with each other and their detailed archeological analysis, presents a powerful critique of an alternate future: 'A suicide note is inscribed on a single gold bullet, the sound of a grandmother's laughter is encoded into an heirloom necklace and the dying languages of Australia's indigenous culture are recorded onto the gold bars dug out of the very ground of their homeland.' The work is a potent example of how the design of fictional objects or products, perhaps borrowed from interaction design, can evoke spatial as well as social and political critique – building a world through items that might exist in it.

Jane Rendell: She is walking about in a town that she does not know (2005)
Rendell's territory of 'site-writing', which interrogates the critic's relationship with art and space, has led her to experiment with a range of interdisciplinary modes of practice. In She is walking about in a town that she does not know, Rendell created a fictional piece of writing structured as a walk through a town which she had not visited, passing art works that had not yet been installed – with only a map, photographs of the place and artists' texts as a guide. The text describes a series of seven art works yet to be installed in the place, using only fragments of the artists' writings, and words taken from the map. Through the invention of a fictional subject, a mermaid, she draws upon the uncanny to evoke a sense of the strangely familiar:
„An aromatic memory tempts her here, musky yet sweet; after years of fish, shells and salt, it takes a while for her to recall the scent exactly. When she does, the smell brings a longing for warmth and comfort.

Tabac
Stella Artois
Café de Port"

The piece poses more questions than it answers – asking what it means to write about a place that only exists in the imagination through maps and photographs, while also trying to understand what it means to write about art that does not yet exist, but in the mind of seven artists: 'what does it mean to meet them in a place that they once passed through?' The work opens up the possibility of the critic as a practitioner in their own right, contributing to the experience of space and installation in new and evocative ways.
This account illuminates well the difficulties in attempting to define and demarcate a mode of practice which is emerging – particularly one that is emerging across disciplines. A definition that is able to take into account practices which build upon the postmodern uses of fiction, those which derive more from futurology, the growing area of critical spatial practice, as well as artists, writers and designers who use fiction to explore architecture as a central part of their practice. Rather than

5

a formulaic definition – which would necessarily constrain the scope, falsely drawing boundaries on way of working that is still emerging, and thus defining itself – a series of statements can be seen together as proposing an evolving and adaptive sense of architectural fiction. This approach draws on Fusco, Newman, Rifkin and Lomax's 'Eleven Statements Around Art Writing' which proposes 'a moment in contemporary production' to be known as art writing. In a similar way, Fusco et al approach the emerging practice of art writing in a way that resists boxing it into a narrow definition, and instead enable it to develop and breath through a series of defining, but not limiting, statements. Taking the same approach, the following 12 points elaborate a characterisation of architectural fiction.

1. Architectural fiction is a narrative mode of cultural production.
2. Architectural fiction is a situated form of practice.
3. Architectural fiction exists in the spaces between disciplines.
4. Architectural fiction embraces the problematisation of the communication, dissemination and exhibition of architecture.
5. Architectural fiction may be the starting point, the development of, or directly engaged with built works of architecture.
6. Architectural fiction creates probable, possible and preferable worlds – dealing with utopias and dystopias.
7. Architectural fiction involves both critical reflection and action, manifesting as hybrid forms of practice, theory and criticism.
8. Architectural fiction is not limited to any particular media, and revels in intermediality transmediality and plurimediality – communicating through both spatial and temporal channels.
9. Architectural fiction experiments with modes of writing, transgressing the boundaries between fiction, criticism, journalism, theory, poetics, and documentary.
10. Architectural fiction manipulates and molds the edges between the real and the fictive.
11. Architectural fiction travels both backwards and forwards in time, but is often really about the present.
12. Architectural fiction might not know it is architectural fiction.

6

Further reading

Laura Colombino, *Spatial Politics in Contemporary London Literature: Writing Architecture and the Body*, (New York: Routledge, 2013).
Nigel Coates, Narrative Architecture (London: Wiley-Academy, 2012).
Jane Rendell and others, *Critical Architecture*, (London; New York: Routledge, 2007)
Sophia Psarra, *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning in Buildings* (Routledge, 2009).
Kester Rattenbury, *This Is Not Architecture: Media Constructions* (Routledge, 2002).
Beatriz Colomina, *Architectureproduction* (New York: Princeton Architectural Press, 1988),
Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (New York: Verso, 2007)
Neil Spiller, *Visionary Architecture: Blueprints of the Modern Imagination* (New York: Thames & Hudson, 2007).
Geoff Manaugh, *The BLDGBLOG Book* (San Francisco: Chronicle Books, 2009).
Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (Verso, 2005).
Marco Frascari, Jonathan Hale and Bradley Starkey, *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*, Critiques (London; New York: Routledge, 2007).
Sebastian Groes, *The Making of London: London in Contemporary Literature* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York: Palgrave Macmillan, 2011).
Hal Foster, *The Art-Architecture Complex* (London; New York: Verso, 2011).
Robert Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable: In Pursuit of Architectural Meaning* (Thames and Hudson, 1991).

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Atelier Van Lieshout, *SlaveCity – Work Sleep Unit*, 2006, (image and copyright: Atelier Van Lieshout)
2. Aram Mooradian, *Atlas of Gold Fictions: 'A Network of Gold Fictions'*, 2011. (©Aram Mooradian)
3. Aram Mooradian, *Atlas of Gold Fictions*, 'Suicide Bullets', 2011.(© Aram Mooradian)
4. Atelier Van Lieshout, *SlaveCity – Mini Modular Brothel*, 2006, (image and copyright: Atelier Van Lieshout)
5. Atelier Van Lieshout, *SlaveCity – Male Slave University*, 2007, (image and copyright: Atelier Van Lieshout)
6. *The Afterlife of Buildings* – Kobas Laska – Rondo One Columbarium 2071-mic

Pop tribal pe străzile Londrei

text de **JULIETTE IHLER**

Detonări geometrice, culori explozive și mantre pozitive: asta este ceea ce pulverizează sau pictează Camille Walala, artistă franceză stabilită la Londra de 15 ani, în vopsea acrilică, pe străzile din Estul Londrei. În zonele Old Street, Shoreditch sau Hackney Central, cum spune ea, această fostă studentă la Design Textil la Universitatea din Brighton este unul dintre acei *street-artists* care își lasă semnătura pe zidurile orașului: „Estul Londrei a fost un loc bun pentru mine, comunitatea de acolo este destul de liberă în spirit și acceptă *street art*". Un oraș în care, chiar dacă street art nu este legală fără autorizație prealabilă, este totuși mai tolerată și încurajată decât la Paris, locul de naștere al artistei. O stare de spirit, probabil.

Cu toate că *street art* este mai mult figurativă, lucrările lui Camille Walala sunt, în ceea ce le privește, orientate spre abstract. Pătrate, cercuri, triunghiuri…artista se inspiră din gravurile grupului Memphis, iluziile optice ale lui Vasarely și din picturile murale ale tribului Ndebele, mai mult decât din predecesorii și contemporanii ei care practică tag sau graffiti. Un alt mod, poate, de a face ca street art să fie o galerie de artă deschisă, așa cum observa artistul american Allan Kaprow, bine cunoscut pentru *happening*-urile sale, care a pus sub semnul întrebării granițele dintre artă și non-artă: „Arta a migrat de la obiectul specializat din galerie, spre mediul urban real" (*Eseuri despre estomparea artei și vieții*, 1993).

Ca și Sonia Delaunay, o pionieră a abstracției picturale, care a devenit cunoscută pentru că a doborât barierele dintre artă, arta aplicată și viața cotidiană, Camille Walala încearcă să pună arta în slujba vieții și să creeze comunicare între ele: „„Îmi plac mult lucrările lui Mondrian și mă interesează într-adevăr mișcarea De Stijl, neoplasticismul și școala Bauhaus și ideea lor de a introduce arta în viața de zi cu zi, de a fuziona arta și viața... Eu cred însă că *street art* este, poate, o modalitate de a extinde această mișcare". Iată de ce, chiar dacă zidurile sunt mediul ei favorit, ea nu încetează să își desfășoare compozițiile dinamice pe haine (*Print all over me*), pantofi (*Caterpillar*), baruri (XOYO, Londra; Lo-Fi, Sydney…), sau pe afișe: „Fac multe desene cam peste tot pe unde pot și folosesc orice oportunitate ca să îmi împrăștii lucrările pe stradă sau oriunde altundeva... Îmi place însă ideea că *street art* poate să aducă ceva pozitiv orașului și să atingă cât mai mulți oameni posibil". Extinzând una dintre aspirațiile frecvente ala avangardei, Camille Walala consideră *street art* ca pe dizolvarea supremă a artei în viață și ca pe estetizarea vieții însesi.

1

2

Cu zone nuanțate în culori pure și forme subliniate în negru, picturile ei murale la scară mare, cu o identitate vizuală foarte puternică, nu decorează doar străzile capitalei britanice; ele mișcă de asemenea spațiul, creând medii dinamice, comunicând energie și vitalitate. De aceea, picturile ei murale strigă uneori câte o frază, adresată trecătorilor, îmbiindu-i să trăiască mai intens. „Dansați mai mult", „Jucați-vă mai mult", „Sărutați mai mult", „Fluierați mai mult" – sloganuri care aproape că au, pentru artistă, o semnificație politică într-un oraș cenușiu și într-o perioadă sumbră. „Nu vreau să emit judecăți, dar de multe ori, street art este destul de sumbră și nu este cu adevărat plină de culori… Și apoi, eu doar încerc să fac opusul acestor lucruri, adică să fiu jucăușă, colorată și să insuflu energie oamenilor care locuiesc în această zonă."

Totul e petrece ca și când ar fi în acord cu dictonul lui Descartes: în loc să încerce să schimbe lumea, Camille Walala sugerează să ne schimbăm dorințele și reprezentările. Ideea ar fi să transformăm societatea și să construim o viață nouă aici și acum, nu prin revoltă, ci trezind resursele pozitive care dorm în noi. Un gen abstract și decorativ de *street art*, care poate fi mai angajată decât ne putem închipui.

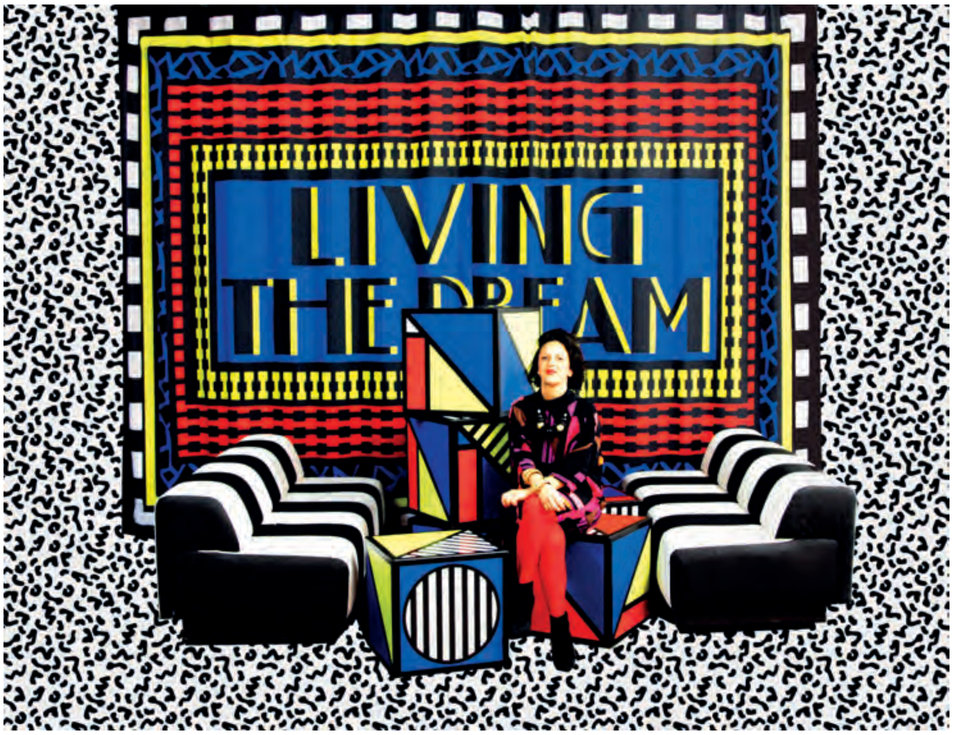
Toate citatele sunt din interviul autoarei cu Camille Walala, luat la Londra, pe 5 iulie 2014

(Traducere de Roxana Dascălu)

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Zetlan House, Scrutton Street, London
2. Coppa Restaurant, Hackney, London
3. Georgina's House, Shoreditch, London
4. XOYO, Shoreditch, London
5. Shutterbug Bar, Shoreditch, London

3



4

Tribal Pop on the Streets of London

text by JULIETTE IHLER

Geometric detonations, explosive colours and positive mantras: that's what Camille Walala, French artist based in London for over fifteen years, sprays or paints in acrylic in the streets of the East of London. In the neighbourhoods of Old Street, Shoreditch or Hackney Central, as she claims it, this former Textile Design student at the University of Brighton is one of those street-artists who leave their mark on the walls of the city: "The East of London has been a good place for me, the community there is quite free-spirited and they accept street art." A city where, if street art is not legal without prior authorization, it remains however more tolerated and encouraged than in Paris, the birthplace of the artist. A state of mind, probably.

But if street art is mostly figurative, the work of Camille Walala is, for its part, oriented toward abstraction. Squares, circles, triangles… the artist draws her inspiration from the Memphis prints, the optical illusion of Vasarely and the mural paintings of the Ndebele tribe, rather than from her taggers and graffiti predecessors and contemporaries. Another way, perhaps, to make street into an open art gallery, as already noted by the American artist Allan Kaprow, well known for his happenings, who questioned the boundaries between art and non-art: "Art shifted away from the specialized object in the gallery to the real urban environment" (*Essays on the Blurring of Art and Life*, 1993).

Like Sonia Delaunay, a pioneer of pictorial abstraction known to have removed the barriers between art, applied-arts and daily life, Camille Walala seeks to put art at the service of life and create a communication between them: "I really love Mondrian's works and I am really interested in the De Stijl movement, Neoplasticism and the Bauhaus school and their idea of introducing art into everyday life, to merge art and life… I just think that street art is maybe a way to extend this movement". That's why, if the walls are her favourite medium, she never ceases to deploy her dynamic compositions on clothes (Print all over me), shoes (Caterpillar), bar (XOYO, London; Lo-Fi, Sydney…), or posters: "I am doing a lot of patterns pretty much everywhere I can and I take all the opportunities to spread my work in the streets or anywhere else… But I really like the idea that street art can add something positive in the city and reach as many people as possible." Extending one of the frequent aspirations of the avant-garde, Camille Walala considers street art as the ultimate dissolution of art in life and as the aestheticization of life itself.

With tinted areas of pure colour and forms outlined in black, her large-scale mural paintings with a very strong visual identity not only decorate the streets of the British capital; they also shift space, creating dynamic environments, communicating energy and vitality. That's why her mural paintings sometimes shout out at passers-by phrases urging a more intense life. "Dance more", "Play more", "Kiss more", "Whistle more" - slogans which almost have, for the artist, a political significance in a grey town and a morose period: "I don't want to be judgmental, but very often street art is quite dark and not really colourful… And well, I am just trying to do the opposite of that, which is being playful, colourful and energy-giving for the people who are living in this area."

Everything happens as if agreeing with the Descartes adage: rather than trying to change the world, Camille Walala suggests changing our desire and representations. The idea would be to transform society and to build a new life here and now, not revolting but arousing the positive resources that sleep in us. An abstract and decorative kind of street art that may be more engaged that we could imagine.

All quotes from the author's interview with Camille Walala, made in London, July 5th 2014.

5

#2 DOSARE DE ARTIST
Portofolios

Cărturaru

Ştefan Râmniceanu – un Pollock neo-bizantin

1

Retrospectiva
Ştefan Râmniceanu: Urme
Palatul Mogoşoaia şi
ATELIERAMNICEANU, Bucureşti
10 octombrie – 4 decembrie 2014

text de **MAGDA CÂRNECI**

Cine îl cunoaşte personal, ştie că Ştefan Râmniceanu – artist reprezentativ al generaţiei 80 în artele vizuale – este categoric o natură puternică, uneori copleşitoare, dar care ştie să dezvăluie adeseori o delicateţe de gust neverosimilă. Orgolios şi combativ, autoritar şi deopotrivă seducător în impulsurile sale profunde, el este de asemenea un pictor de o surprinzătoare fineţe a detaliilor şi nuanţelor picturale rafinate la infinit. Artist deranjant şi inconturnabil pentru colegii de breaslă, ceea ce Râmniceanu concepe şi produce ca pictură – şi mai recent ca sculptură – e adesea ieşit din scară, hipertrofiat, de-măsurat, pentru că percepţia şi afectivitatea lui sunt astfel, deschise spre forţă şi magnificenţă. În alte epoci, el ar fi fost un ctitor de biserici sau ar fi decorat săli somptuoase ale unor palate princiare. De aceea, arta lui are monumentalitate şi profunzime, e când dezlănţuită, când foarte controlată, e uneori oceanică, alteori are grandilocvenţă la nivelul materialelor şi facturii, dar şi o măiestrie aproape ameţitoare pentru devenirea subtilă a formelor şi culorilor. Angajamentul lui Râmniceanu în artă este total, devoţiunea lui pentru pictură se arată a fi absolută, pare aproape mistică sau ascetică

2

3

prin propriul ei exces luxuriant. Felul în care Râmniceanu îți vorbește despre tonuri, gestualități și texturi impresionează – el trăiește în ceremonialul Artei, în religiozitatea Picturii. Râmniceanu pare un sacerdot al unui cult esoteric – din ce în ce mai puțin înțeles astăzi, dar nu mai puțin prețios pentru spiritele obișnuite cu „eonul estetizant” – cel al transfigurării sau mântuirii prin artă. Iar angajamentul în artă nu poate fi în cazul acesta decât masiv, total, absolut, precum îi este temperamentul. Ce propune arta lui Râmniceanu prin ciclurile de pictură deja cunoscute – *Ziduri, Insule, Scrieri, Urme* și *Labirinturi* din anii 1990, *Manuscris, Carte, Ferecături, Cărturari* sau *Omul universal* din anii 2000, iar mai recent *Cămașa zidurilor, Apostoli de lut, Stâlpul, Idoli, Centauri, Nopțile de aur* etc. – este o desfășurare superlativă a regnului „purei vizualități”, de fapt al purei emoții cromatico-gestuale, străbătute de aspirația constantă, obsesivă, către depășirea acestei descărcări uneori uriașe de energie creativă înspre o subțiere și o eventuală transsubstanțiere a materiei, fie ea pigment intens, pastă groasă, tablă, lemn, cabluri de sârmă și buloane de fier în compoziții de dimensiuni adeseori impresionante. Există la Râmniceanu o tensiune, o luptă între acești doi poli aparent ireconciliabili: vizualitatea opulentă, strălucitoare, pe de o parte - și, pe de altă parte, dorul de un „dincolo” informulabil, setea de dezmărginire, și, prin inferență, de spiritual. Aici stă și dimensiunea straniu șamanică și deopotrivă aulică a operei sale, pe care de la un punct încolo orice privitor începe s-o simtă în fața imaginilor lui.

Mulți pictori au, desigur, acest cult al artei ca o formă specifică a religiozității culturale moderniste, și din acest punct de vedere Ștefan Râmniceanu se așază într-o galerie sonoră de artiști predecesori sau contemporani, fie ei români sau din alte spații culturale. Afinitățile lui cu pictura lui Horia Bernea, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Horia Damian sunt evidente. Dar ce-l caracterizează pe Râmniceanu este, cum spuneam, de-măsura, ne-măsura, supra-măsura, scara la care se petrece această alchimie estetică de proporții. La Râmniceanu, din cauza dimensiunii fenomenului și a cantității impresionante de artefacte, acest lucru devine evident, sare în ochi, provoacă uimirea, și în cele din urmă „transportul psihic” al receptorului – transpus și el la un alt nivel de vibrații, integrat și el într-un metabolism vizual de proporții.

Frumusețea rămâne la Râmniceanu o cheie misterioară a spiritului. Într-o epocă în care, în artele vizuale ale noilor generații, estetismul pare o sechelă depășită (și chiar jenantă) a trecutului fie el și foarte recent, iar frumusețea pare o relicvă psihologică fără credibilitate și neglijabilă, dacă nu aproape ridicolă față de cotidianismul mizerabilist, redundant și brutal care predomină – artiști ca Ștefan Râmniceanu mai au curajul să afirme, cu „enormitatea” unui discurs impecabil, tocmai forța și magia acestor valențe ireductibile ale artei, necesitatea lor încă vitală pentru psihismul uman, valoarea lor amelioratoare, transformatoare. Adică tocmai capacitatea lor de a ne deschide către un nivel mai fin de percepție a existenței, către o zare mai amplă a raporturilor care alcătuiesc relația noastră cu lumea, către o perspectivă mai cuprinzătoare și eventual mai armonioasă a realității mult mai complexe, mai vaste în care suntem inserați – și care nu se limitează nici pe departe la cultura urbană artificială care ne-a invadat și ne-a limitat simțurile și mintea. Dacă „frumusețea va salva lumea”, cum spera Dostoievski, este poate pentru că, și în măsura în care, ea ne-ar mai putea deschide înțelegerea către mai mult decât realitatea contingentă, mecanică, stresantă și adesea irespirabilă care ne înrobește, în măsura în care ne va pune din nou în rezonanță cu vibrațiile

naturii, ale psihicului nostru profund, ale planetei și cosmosului – și astfel ne va salva de la o concepție egoistă și distructivă a omului, astăzi excesiv de centrat în egoul lui individualist, acaparator și devorator.
Demn urmaș al marii școli de pictură românești din secolele XIX și XX, și mai ales al lui Ion Andreescu, cum au recunoscut istoricii de artă, Ștefan Râmniceanu este și un excelent cunoscător al picturii moderne de vârf a celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Trăitor la Paris din 1992, timp de aproape un sfert de veac, Râmniceanu a asimilat și metabolizat personal lecția marilor muzee ale lumii, din care și-a luat, așa cum îi este și semnul zodiacal, partea leului. Este surprinzător să observi cum a reușit să integreze, într-o sinteză eclectică și somptuoasă, sintagme vizuale din abstracția lirică franceză și din expresionismul abstract american, din Miró, Tapies, Soulages, Hartung, sau din Pollock, Kline, Albers și alții. Dar toate influențele conlucrează la el fericit, fără să se excludă, spre a da naștere unui discurs pictural impetuos, fie de o rigoare neobișnuită, fie de o vigoare cromatică aproape incandescentă, mai ales în ultima vreme.
Toate influențele sunt alese de Râmniceanu după un filtru al expresivității maxime, și se topesc într-un limbaj al unei metamorfice frumuseți. Căci numitorul comun al acestor explorări vizuale în diverse direcții ale lui Râmniceanu, întinse pe decenii, rămâne până la urmă, cum spuneam, frumusețea, frumusețea „strigătoare la cer”, ca să spunem așa, în forța afirmării ei impenitente.

Cele peste 300 de lucrări din expoziția retrospectivă *Urme*, expuse în spațiile atât de diverse de la Mogoșoaia – multe lucrări fiind împrumutate din colecții private occidentale, însumând pictură, desen și obiect dar și 30 de sculpturi în lemn sau metal create în ultimii ani, unele de dimensiuni monumentale – înscenează împreună un fast clasic al modernismului și sunt gândite în acest sens. Încă și mai surprinzătoare este ampla desfășurare de forțe de la ATELIERAMNICEANU – un fel de muzeu-galerie de artă privată situat la marginea Bucureștiului, o luxuriantă clădire modernă de sticlă, marmură și beton, concepută de artist pentru a-i cuprinde opera și a o arăta în toate unghiurile și „armonicele” sale vizuale posibile. Acolo înțelegi că Râmniceanu, asemeni regelui antic Cressus, e tentat să transforme tot ce atinge în aur estetic – o utopie pe cât de uluitoare pe atât de fatală, ca o aleasă damnare, ca un drog rafinat și orgolios. Dar dacă, printr-un straniu cataclism, s-ar distruge toate muzeele occidentale de artă, atunci aici, la ATELIERAMNICEANU, s-ar regăsi păstrate semințele vizuale moderniste cele mai prețioase, sintetizate în pânzele pictorului român, din care ar putea fi reconstituită toată „fala vizuală” al ultimei jumătăți de secol XX.
Scriam altădată că din spatele imaginilor dezlănțuit expresioniste sau riguros abstracte ale lui Ștefan Râmniceanu se străvăd adesea câte un sfert de aureolă, câte un colț de icoană ortodoxă, un bulon de scut, un cotor de manuscris vechi sau o bucată de armură medievală. Din spatele acestei impozante desfășurări de energii picturale sau sculpturale pe care artistul ne-o propune în această expoziție retrospectivă din 2014 – deschisă la 26 de ani după celebra lui expoziție din 1988 de la Curtea Veche din București –, se străvede la Ștefan Râmniceanu, din nou și din nou, rădăcinile lui profund românești. Rădăcini culturale ireductibile, hrănite de o spiritualitate locală, pe care am numit-o demult „post-post-bizantină”, parafrazând o sintagmă celebră a lui Nicolae Iorga. Dintre toți reprezentanții curentului neo-bizantinist din arta românească a ultimelor trei decenii, Ștefan Râmniceanu rămâne după mine unul dintre cei mai puternici și mai constanți. Aș încheia spunând că Râmniceanu e într-adevăr un fel de „Pollock neo-bizantin”, cum a afirmat cândva Dan Hăulică: nebunia forțelor creative venind din abisalitatea noastră subconștientă se decantează la artistul român în energia purificată a unei deschideri, prin artă, către abisalitatea noastră trans-emoțională. Este demonstrația convingătoare a unui mare artist.

O primă versiune a acestui text a apărut în revista *22*, 21-27 octombrie 2014.

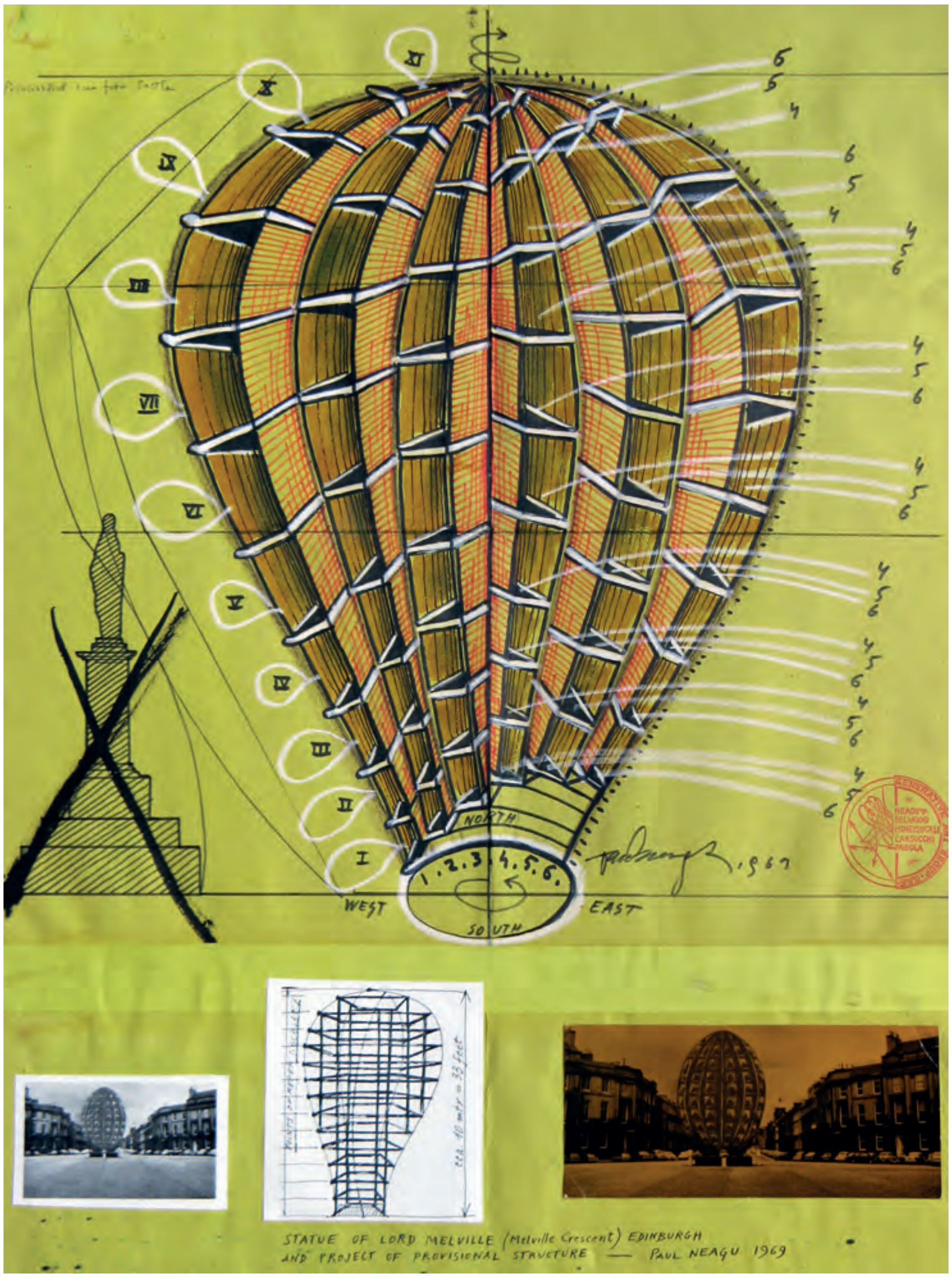
LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1, 3 - Aspect din expoziția de la Mogoșoaia
2, 4 - Aspect din ATELIERAMNICEANU

4

Paul Neagu în contextul artei britanice

text de **ILEANA PINTILIE**



1

Creația lui Paul Neagu (1938-2004) s-a construit între Est și Vest și a devenit reprezentativă pentru o sinteză culturală europeană, realizată prin apropierea acestor două spații culturale. Format în anii 1960 la Academia de Artă din București, el s-a stabilit definitiv în Marea Britanie în 1970 și a fost naturalizat cetățean britanic în 1976. În lumea artistică în care a descins, Neagu aducea cu sine o tradiție culturală a obiectului artizanal, cu un vădit simț pentru organic și pentru materialitate. În lucrările lui din tinerețe sau de maturitate, Neagu a fost mereu receptiv față de material, pe care l-a perceput cu senzualitate. Categoria materialelor utilizate de el de-a lungul timpului a suferit o transformare, vizibilă mai ales printr-un proces de rafinare a acestora, ca urmare a unei tendințe de dematerializare, prin opoziția creată între formă-material și conceptul artistic.

Stabilirea lui Neagu în Marea Britanie se datorează, cum se știe, încurajărilor și sprijinului neprecupețit acordat de Richard Demarco, galerist și curator scoțian, venit la București în 1968. Acesta îl descoperea într-un grup de artiști, promovat și expus ulterior la Edinburgh, dar Neagu l-a atras în mod deosebit, văzând în el evoluția ulterioară a unui talent remarcabil[1]. Începuturile lui Paul Neagu în noul spațiu cultural sunt pline de promisiuni; astfel, venit în 1969 cu ocazia unei expoziții de grup, la invitația lui Demarco, el rămâne să pregătească o primă expoziție personală în cadrul Festivalului din Edinburgh, pentru luna august a aceluiași an.

Tot atunci, Neagu lansează primul său proiect urban, destul de îndrăzneț, de acoperire a statuii Lordului Melville pe o durată de trei săptămâni. Monumentul se afla în piațeta unde era situată galeria lui Demarco, iar Neagu propunea o structură temporară ce amintea, prin forma ei extravagantă, de un balon cu abur gata să se înalțe de la pământ (1). El a creat în acea perioadă o planșă care prezenta proiectul printr-un desen, dar și o simulare fotografică a acestuia, plasată în context urban. Simularea fotografică a „ambalării" a devenit imaginea de pe cartonul de invitație ce anunța expoziția personală (2).

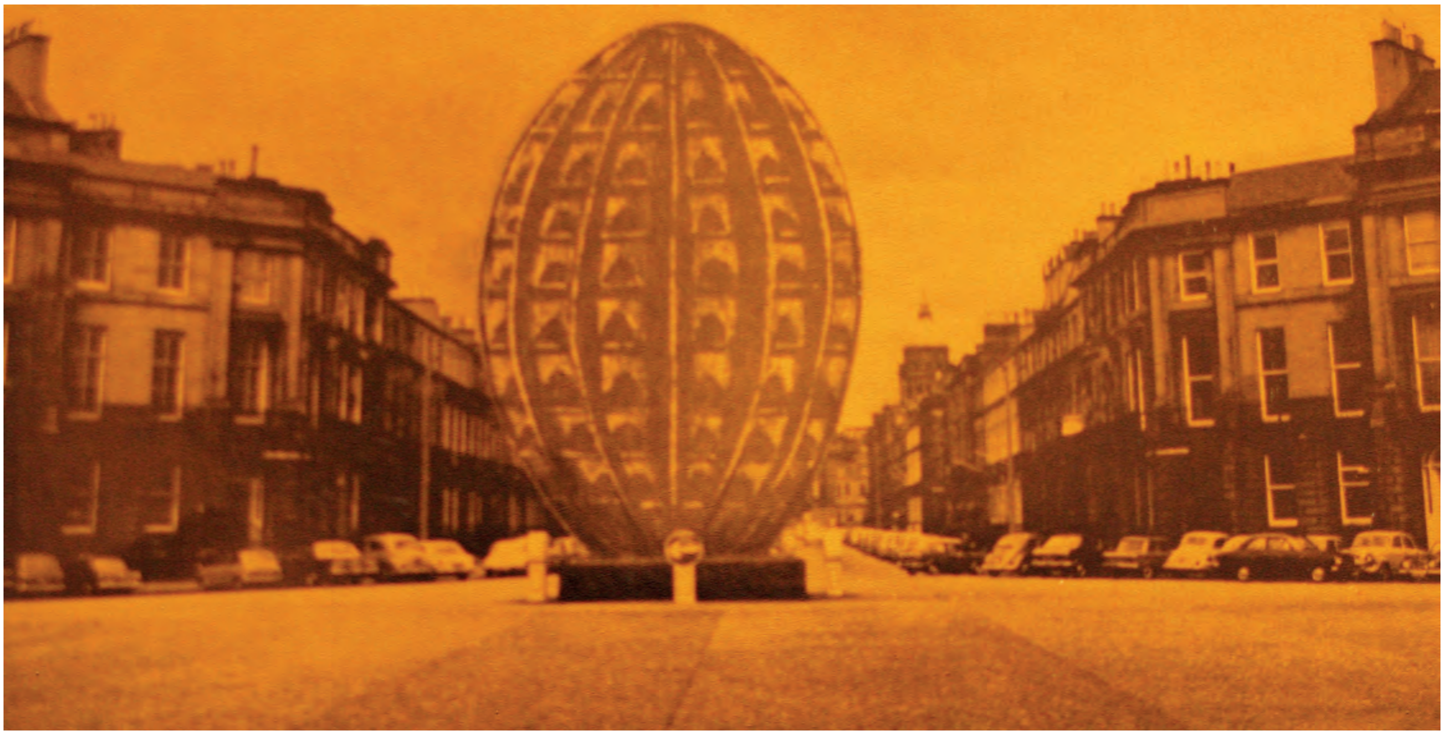
Proiectul de „ambalare" a monumentului Lordului Melville a marcat astfel o turnură în atitudinea lui, devenită nonconformistă în ceea ce privește regândirea spațiului public din punct de vedere conceptual.

Apropierea lui Paul Neagu de arta britanică s-a făcut rapid, iar prieteniile au fost cele care au stimulat stările de comunicare empatică. Cercul de artiști apropiați lui Demarco l-a primit cu entuziasm, au fost gândite parteneriate de creație și expoziții comune, în care Neagu a fost integrat încă de la început, fără nicio ezitare. Demarco concepea expoziții ale unor grupuri restrânse de artiști, studiind afinitățile posibile dintre participanți. Printre colegii britanici, alături de care Neagu a început să expună la Edinburgh, se număra Ainslie Jule sau Nigel Rolfe, un performer irlandez, iar mai târziu Merilyn și Alain Smith, prieteni devotați. Paul Neagu a luat parte în 1973 la Edinburgh la un atelier de creație în ceramică alături de cuplul Smith, lucrările rezultate în urma muncii în acest atelier au fost expuse la *Earth Images*[2].

Pornind de la temele de cercetare începute încă înainte de emigrare, respectiv de la *Anthropocosmos*, Neagu a analizat figura umană alcătuită din „celule", un procedeu de deconstrucție al corpului în diviziuni structurale create de către artist și care aveau menirea de a evidenția traseele-rețele de energii. Lutul cu care a lucrat în atelierul de creație mai sus amintit oferea o anume grosime și consistență materială, ceea ce a transformat aceste creații într-un fel de reliefuri sau chiar sculpturi. Dacă una dintre lucrări, un relief, reprezenta o siluetă umană văzută din profil într-o postură dinamică, fiind construită din „celule" de ceramică dispuse după un contur, cea de-a doua – un craniu (3) – apare mult mai neobișnuită, de-a dreptul o sculptură, alterată de o viziune ce pune accentul pe masivitate și materialitate.

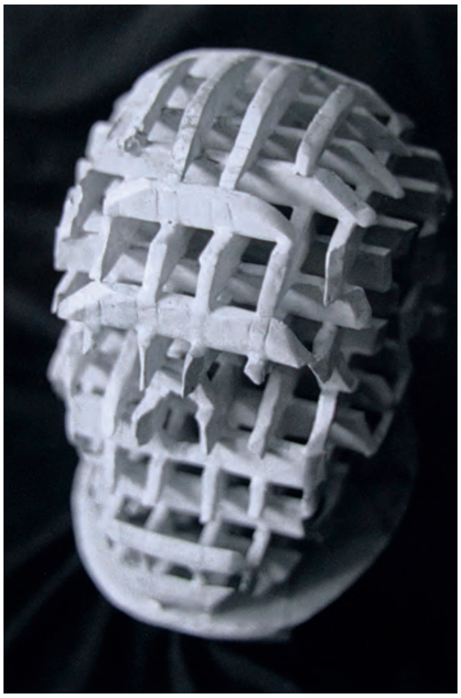
La mijlocul anilor 1970, Paul Neagu și-a completat modalitățile de exprimare prin *performance*, prin care reușea să capteze atenția publicului și să-și transmită ideile în mod direct. Primele acțiuni au fost realizate chiar la

2



3

Bucureşti[3], iar ideile începute în ţară au fost continuate şi dezvoltate mai amplu, de-a lungul unui întreg deceniu, în Marea Britanie. Prietenia cu Marc Chaimowicz a avut la bază acest interes comun pentru limbajul corporal, pe care amândoi l-au practicat, dar şi admiraţia lui Chaimowicz pentru Neagu despre care a scris în repetate rânduri.[4]
Scriind din perspectiva unui artist, mărturia lui Chaimowicz este cu atât mai valoroasă, cu cât vine din interior, din partea unui cunoscător al problematicii corpului.
Integrarea lui Paul Neagu în spaţiul cultural britanic s-a tradus printr-un proces mai aprofundat de conceptualizare prin care, pe de-o parte, ideile i s-au limpezit şi întărit teoretic, pe de altă parte, în urma procesului artistic, formele s-au rafinat şi simplificat. În perioada 1973-1974, prin tatonări formale, el a ajuns la o instalaţie alcătuită dintr-un fel de „poliţe" (*shelf*), aparent suporturi pentru unele lucrări (4). Raporturile geometrice austere dintre verticale, orizontale şi oblice, ca elemente de susţinere, l-ar fi condus – aşa cum singur a mărturisit – la un obiect-sculptură, care va rezuma căutările lui din anii 1970 şi pe care-l va numi *Hyphen*. La început, acest obiect-sculptură pare să aibă un rol funcţional, dar evoluţia lui e rapidă şi ajunge un fel de platformă, ca o masă, pe care se află aşezate diferite obiecte cu semnificaţii aparte în contextul acţiunilor lui, desfăşurate în bună parte în jurul acestui obiect central pentru creaţia lui. Oricât de personală ar fi această creaţie pentru Neagu, în faza incipientă, de „poliţă" pentru alte lucrări, se apropie în căutări de un sculptor britanic minimalist, alături de care a şi expus la *Earth Images*, de Nigel Hall.
Evoluţia formală a *Hyphen*-ului a avut un caracter deschis şi experimental, Neagu a utilizat la început mai mult materiale organice, în special lemnul, dar şi sfoară, diverse alte materiale textile, piele, sârmă, crengi de copac, adaptate formei sculpturale. Din spontaneitatea şi perspicacitatea cu care le adaptează ideilor lui se transmite o vădită înclinaţie pentru organic şi pentru un spirit vernacular, ce răzbate din aceste prime sculpturi de tip *Hyphen*. David Nash a fost un artist de care l-a legat o lungă prietenie, bazată pe afinităţi structurale. Nu numai că a expus alături de el de mai multe ori, dar au realizat împreună lucrări în colaborare, într-o expoziţie în duo din 1979.[5]
Pentru David Nash apropierea de natură rămâne esenţială în creaţia lui, tradusă, de regulă, prin sculpturi integrate în peisaj, regândind echilibrul fragil dintre elementele naturale şi o intervenţie artistică, ce se doreşte asimilată acestui spaţiu nealterat de civilizaţie. Copacul este un element central, de interes, în creaţia lui, fiind un model de ansamblu viu, dar oferind şi o materie primă expresivă pentru lucrările lui, mai mult obiecte-instalaţii.



4

Un moment important al comunicării empatice dintre cei doi s-a produs cu ocazia unei expoziţii aniversare neobişnuite – *Silver Jubilee Exhibition of British Sculpture*, ce a avut loc atât într-o galerie cât şi în Battersea Park din Londra, în 1977. În acest ambient, legătura dintre sculptură, arbori şi natură a devenit mai prezentă ca oricând pentru cei doi artişti. Pentru Nash, proiectul de la Battersea Park nu a rămas unul singular, ci a reuşit să creeze, în 2012, un întreg ansamblu de lucrări instalate în grădina botanică din Londra, în Kew Gardens. Cu această ocazie artistul a reafirmat crezul lui deplin în natură, care, după cum consideră el, exprimă esenţa existenţei britanicilor ghidându-i spiritual.
Pentru expoziţia jubiliară din Battersea Park, Paul Neagu a creat o instalaţie temporară compusă dintr-un copac cuprins în mijlocul unui Hyphen. Unul dintre desenele care au precedat realizarea acestui proiect, din 1975 (5), reprezintă un copac văzut cu rădăcini şi coroană amplă, prins într-un flux biologic, marcat de linii în spirală care-i unesc toate elementele într-o unică mişcare, ca o respiraţie cosmică, în timp ce trunchiul este prins în interiorul platformei acestui obiect sculptural, acroşat de el ca o „unealtă" – *Hyphen*-ul – lăsată de mâna omului să se insinueze în sistemul naturii.
Modul de a desena coroana, privită atât ca un întreg, cât şi ca o parte dintr-un ansamblu mai complex aminteşte de un alt tip de desen practicat de Neagu la un moment dat, prin 1972, în plin proiect al Grupului de Artă Generativă (GAG). O filă de desen, semnată cu pseudonimul Husny Belmood, arată o coroană de copac văzută din cer, din zborul unei păsări (6). Viziunea ce stăruie în această

lucrare aspiră atât la precizia reprezentării, cât și la o distanțare de tip conceptual.
Instalația lui Neagu din Battersea Park (7) ne apare și astăzi dominată de un concept artistic remarcabil, nou, sensibil la relația aproape magică dintre natură și artefactul uman, subliniind armonia dintre cele două elemente, aparent străine unele față de celelalte. Chiar dacă această relație armonică dintre natură și creația omului există în cultura arhaică, moștenită din România, aș observa că punerea ei în discuție publică este specific britanică, provenind dintr-o cultură, perpetuată și în prezent, caracterizată printr-un adânc respect față de natură.
Integrarea lui Paul Neagu în cultura britanică s-a făcut fără efort, chiar dacă uimitoarea lui manualitate a apărut surprinzătoare la început în mediul cultural de adopție. Prietenia cu mai mulți artiști, galeriști și critici de artă l-a ajutat să se adapteze mai ușor cerințelor culturale ale unei societăți libere și liberale, fără să cedeze nimic din propriile lui exigențe artistice și intelectuale în general.

Autoarea adresează mulțumiri domnului Anton Neagu pentru sprijinul acordat în reproducerea lucrărilor din actualul text.

[1] Richard Demarco a relatat acea întâlnire într-un articol destul de cunoscut, intitulat „Such is the Dance" și apărut în catalogul *Paul Neagu. Nine Catalytic Stations. 1975-1987*, Richard Demarco Gallery, 1988.
[2] Expoziția avut loc la Scottish National Gallery din Edinburgh.
[3] Acțiunea cu obiectele tactile pe străzile capitalei a avut loc în 1968 fiind prima acțiune stradală din România.
[4] Unul dintre articole: Chaimowicz, Marc, „Performance. Paul Neagu and his Generative Art Group at the Arnolfini", in: *Studio international*, May-June 1976, Nr. 5, p. 285.
[5] Catalogul expoziției s-a intitulat: *Paul Neagu and David Nash Sculpture, Drawing and Collaboration* și a apărut în LYC Press, Brampton, Cumbria, 1979.

5

6

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

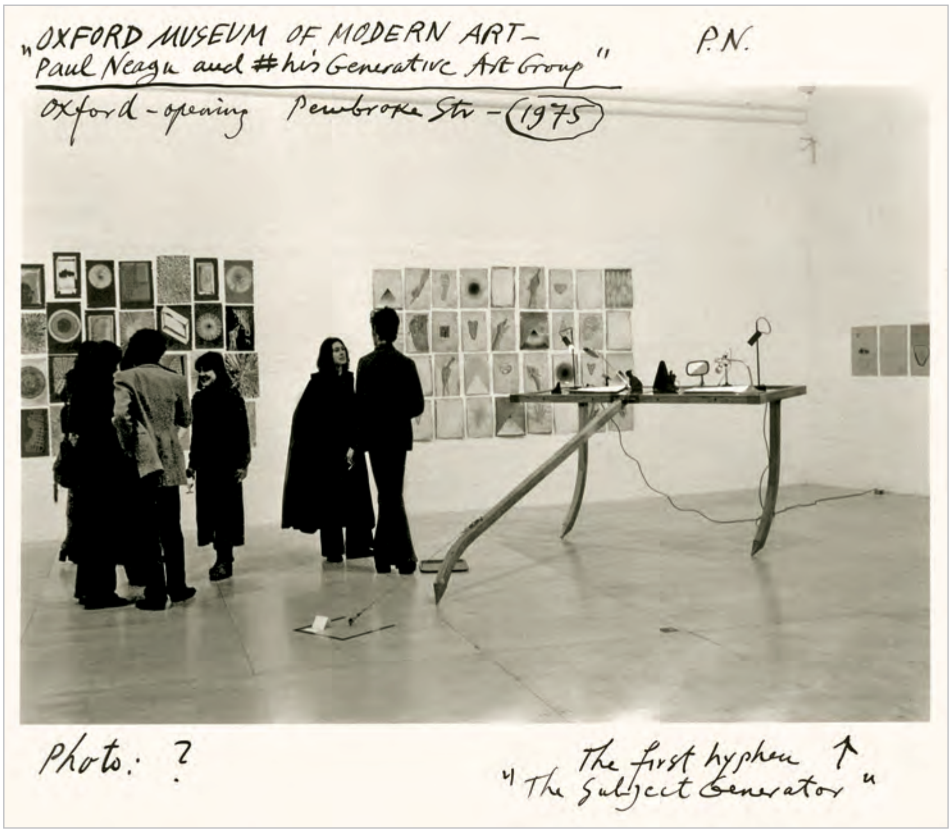
1 - *Proiect de structurare provizorie a statuii Lordului Melville*, Edinburgh, 1969, desen, colaj fotografic.
2 - Paul Neagu – *Nemărginita cratimă* (TAO), 1999, oțel moale sudat, 510 m înălțime, Guilin, China
3 - Cartolină de invitație a expoziției personale a lui Paul Neagu, august 1969, galeria Richard Demarco, Edinburgh.
4 - *Craniu*, ceramică, expus la *Earth Images*, Scottish Nationa Gallery, Edinburgh, 1973.
5 - *Shelf*, desen, proiect de expoziție pentru Sunderland Art Center, 1976.
6 - *Copac și Hyphen*, desen, 1975, colecția dr. Sorin Costina.
7 - *Hyphen Battersea*, Londra, desen, 1977.
8 - *Copac văzut de sus*, P. Neagu ca și H. Belmood (GAG), desen, 1972.

7

8

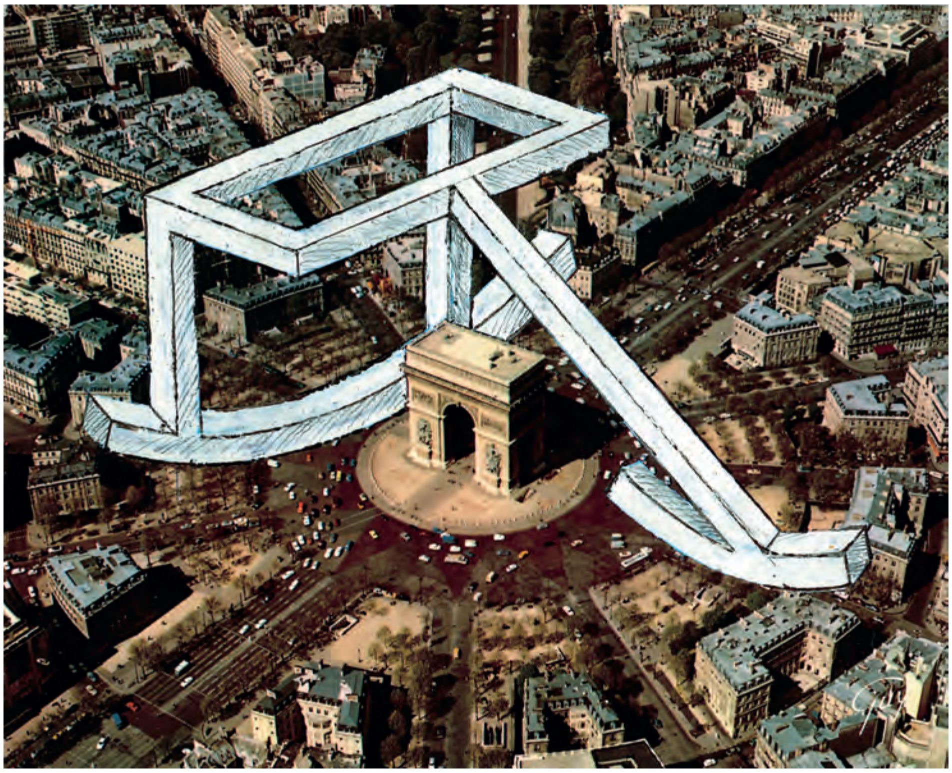
Paul Neagu – decantarea unui profil

text de **MATEI STÎRCEA-CRĂCIUN**



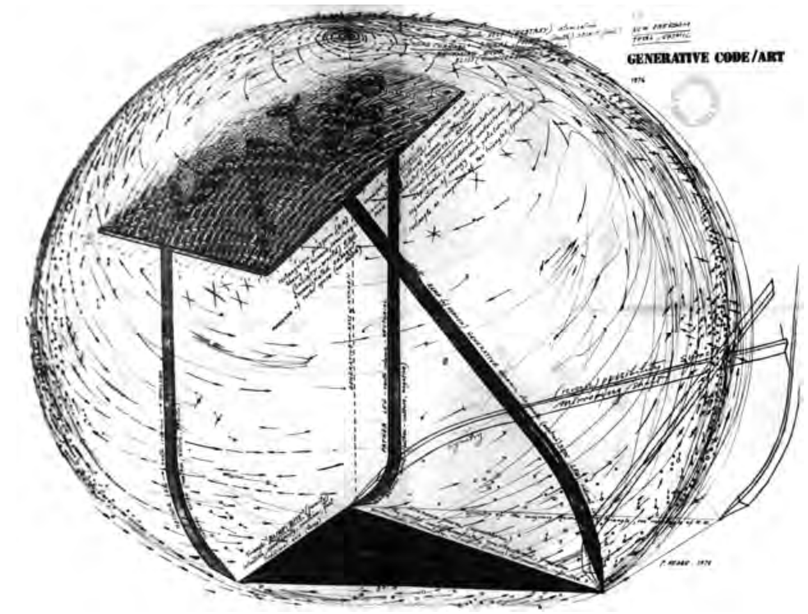
1

„Doresc să situez creația lui Neagu, nota David Brett, în plin centru al unuia dintre cele mai importante curente de artă modernă; cel izvorât din dialectica Minții și a Materialului (…) Suntem pe filiația Brâncuși, Malevici, Gabo și cei de talia lor."[1]
Când își încheia drumul printre noi, în iunie 2004, Paul Neagu se bucura de o largă recunoaștere în spațiul culturii britanice, unde se exilase cu mai bine de trei decenii în urmă. Calificările presei compun prin însumare un prim portret al artistului: „Dacă mi s-ar cere să caracterizez printr-un cuvânt sculpturile lui Neagu, nota Andy Christian, aș spune «energie». Energia concentrată în unghiurile cratimelor (hyphen) sau țâșnind din fuziunile în formă de stea. Ele par a genera o forță nevăzută."[2] „Neagu, observa la rândul său William Varley, este esențialmente un artist cu program. Cred că nevoia lui Neagu de a produce o artă «mai expresivă decât toate filosofiile» este fundamentală pentru el, distingându-i acțiunile de abstracția gratuită și autoreflexivă. (...) Neagu rămâne pentru mine unul dintre artiștii cei mai integri între cei ce lucrează actualmente în Marea Britanie."[3] Lucrările timpurii „rezistau oricărei tipologii a jargonului de artă, observa Richard Demarco, distinsul galerist scoțian, promotor elect al artei din Europa de Est. Ele rezistau definirii în termeni strict estetici. Obiectele (...) (lui Neagu) cereau a fi considerate ca receptacole de energie spirituală. Ele erau recipiente destinate să reorganizeze memoria rasei europene. "[4]


2

Strânse mănunchi, atari calificări uimesc când afli că provin din mediul britanic, rezervat în genere față de valori alogene. Omagiat prin empatie – mai curând decât prin argumente – pentru autenticitatea și elevația demersului său, sculptorul avea însă să rămână, până în ultima clipă, la fel ca Brâncuși, neînregimentabil, inclasabil, un… unicat. „Neagu, observa Donald Kuspit într-un comentariu asupra motivului Cratimelor (Hyphen), își învăluie lucrul în enigmă conceptuală. Creația lui rămâne în sine enigmatică: în autenticitatea enigmaticului rezidă însăși adevărata contribuție a lui Neagu."[5]
Din efortul de a-și justifica demersul, Neagu a contribuit poate și el, involuntar, la perplexitatea exegeților. Lucrările expuse, artistul le însoțea frecvent cu texte aride prin trimiteri la filosofie și exprimări obscure. „Cercetarea mea estetică, explica el în prezentarea proiectului *Antropocosmos*, se înscrie într-un proiect cosmogonic mai amplu pe care îl denumesc, în termeni academici, hermeneutică vizuală sau, în mod simplu (sic!), «Zvârlirea Peștelui peste Poartă»."[6]
Totuși, întocmai precum aforismele brâncușiene, opace la prima lectură, dar grele de cutezanțe mature, revelându-se ca atare spiritelor deschise la nou, scrierile lui Neagu se instituie ca provocare și pretind tenacitate celor dispuși să o asume. „*Antropocosmos* este prima mea metaforă importantă, se confesa artistul. Din ea și pentru ea am creat contextul sculptural numit *Cratimă (Hyphen)*, urmat de sculpturi catalitice și sintetice înrudite." „Ochiul este istovit, pervertit, superficial, avertiza sculptorul în anul stabilirii sale în Anglia, cultura ochiului e degenerată, degradată, desuetă, sedusă de fotografie, film, televiziune…"[7] Listăm succint alte câteva

enunțuri pe aceeași temă: „Ceea ce numesc sculptură catalitică, dacă e să o exprim percutant, e acea categorie de sculptură ce urmărește să evite primatul optic.”[8] Sau: „Pentru mine, afirmă ferm Neagu, sculptura nu este o activitate decorativă sau un capriciu, ci un limbaj specializat rostind sensuri esențiale despre om și relațiile interumane.”[9] Ciclul de desene și sculpturi *Antropocosmos*, 1969, luxuriantă desfășurare de structuri construite din cutii, iniția un proiect deopotrivă oedipian și cartesian de explorare a feței nevăzute a noosferei, cea gestionată de gândirea simbolică. Artistul se angaja, sfidător față de uzanțele comune plasticii, să acceadă la o cunoaștere situată dincolo de pragurile percepției vizuale directe, și nu oricum, ci apelând anume la unități minime de discurs plastic, așa precum procedează cunoașterea mediată de științe. „A prezenta privirea fără a-mi arăta ochiul este adevărata încercare.”[10] Tonul hotărât, în confesiunile artistului, invită la a-i adânci idiomul, oricât de ermetic, de a-i percepe prin relectură afirmațiile și de a le traduce. Căci, iată, devenite inteligibile, ele dobândesc percutanța unui strigăt. „În toți acești ani, de când lucrez cu ideea de a face ce nu s-a mai făcut, am crezut într-o ierarhie a semnificațiilor semnelor care poate fi adecvată unei ierarhii a calității substanțelor (s.n.).”[11] „O intuiție primară denumită «generator de subiecte», nota Paul Neagu în *Catalogul aniversar HYPHEN*, publicat la aniversarea a zece ani de la inițierea motivului *Cratimei*, a fost schițată, modificată, construită, distrusă și re-compusă de sute de ori, (...) consolidată, pierdută în câteva rânduri, reinstituită ca punct focal, ca loc de întâlnire între subiect și obiect, ca sculptură și idee. Ea înglobează libidoul, egoul și sinele într-un simbol contemporan.”[12] *Cratima (Hyphen)*, o masă cu trei picioare aidoma unor cârlige, folosită inițial de artist pentru etalarea de obiecte diverse, iat-o promovată la statutul de… generator de subiecte – muză austeră, inspiratoare a unui visător contemporan.
Cratimele de lemn concepute de artist diferă morfologic de cele de oțel sau de bronz, deși sunt născute dintr-un modul formal unic. Lucrările își afirmă identitatea materială invitând privitorul să se interogheze asupra resurselor acestei identități. Pentru Neagu, mentorul acestei preocupări rămâne indiscutabil Brâncuși: „Materia, îndemna maestrul, nu trebuie folosită, pur și simplu, pentru a satisface scopul artistului, nu trebuie supusă unei idei preconcepute și unei forme preconcepute. Materia însăși trebuie să sugereze subiectul și forma. Și ambele trebuie să vină din interiorul materiei, iar nu să fie impuse din afară.”[13]. Există o voință a fiecărei materii, infinită, intarisabilă asemenea materiei înseși. Neagu conștientizează că în mesajele materiale ale artei – în texte anterioare propuneam conceptul de *hylesism*[14] pentru a le desemna – se conțin rezerve infinite de vitalitate estetică, alimentate de raporturile multimilenare ale ființei umane cu lumea reală.
Dincolo de intuițiile brâncușiene pe aceeași temă, profunde dar punctuale, rămâne ca un

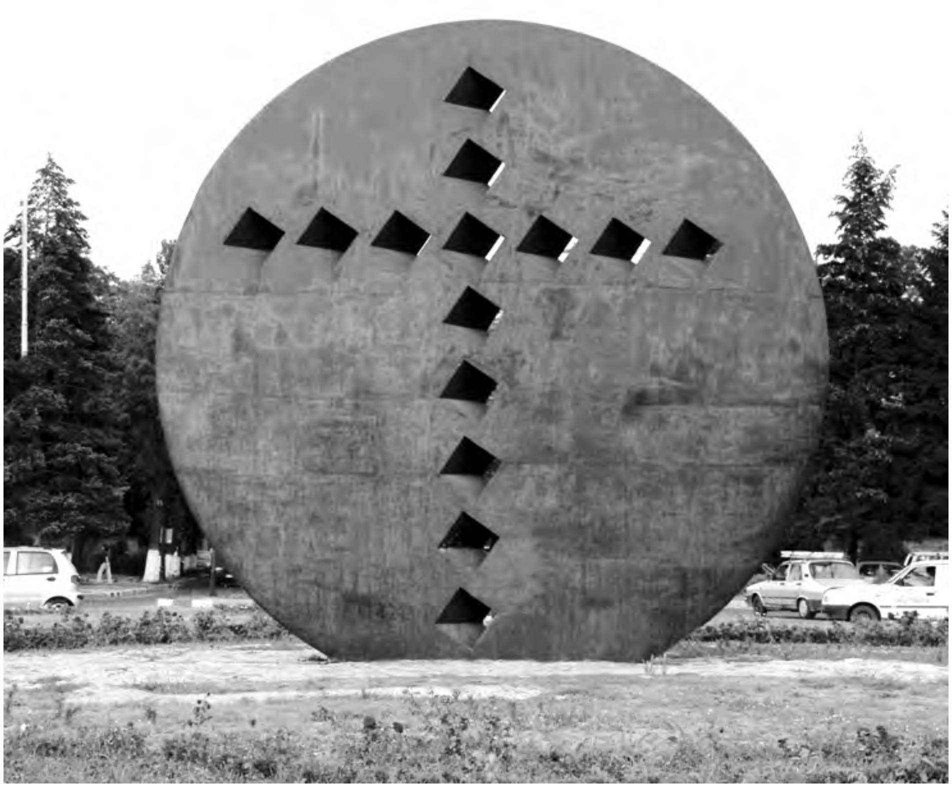


3

4

merit indelebil al sculptorului Paul Neagu faptul că inițiază alternativa intensivă a hermeneuticii materiale. În ciclul *Nouă stațiuni catalitice* (1975-1987), în loc de a înșira orizontal nouă metafore hylesice, vag intercorelate, sculptorul le clădește, ca să spunem așa, pe verticală. Creează un șir, în care fiecare lucrare (în fapt fiecare metaforă) rodește viu din lucrarea precedentă. Se revelează astfel efectele de ordinul doi, de ordinul trei, de ordinul patru, în final, de ordinul nouă al incitațiilor subliminale produse de materii asupra spiritului uman, pe o axă temporală desfășurată din preistoria cea mai îndepărtată și până în prezent.
Cine privește prin... telescopul construit de Paul Neagu, cu alte cuvinte, cine are răbdarea să citească discursul plastic subiacent celor *Nouă stațiuni catalitice* va avea o revelație.[15]
„Când am început să meditez asupra noțiunii de frumusețe a materiei, notează Gaston Bachelard, am fost pe dată frapat de lipsa cauzei materiale în filosofia estetică. Mi s-a părut mai ales că era subestimată puterea individualizantă a materiei. De ce noțiunea de individ este întotdeauna legată de noțiunea de formă? Nu există oare o individualitate în profunzime care face ca materia, în cele mai mici părticele ale ei, să fie totdeauna o totalitate ?"[16]
Socotită de unii autori drept cea mai importantă descoperire a secolului XX, o revoluție coperniciană, teza bachelardiană asupra imaginației materiale[17] punea neașteptat în lumină o enormă lacună de cunoaștere în estetica europeană. Prima dintre cele patru cauze aristoteliciene[18], cauza materială, fusese marginalizată în filosofie timp de mai bine de două milenii.
Cu două decenii mai deveme, începând din 1907, Brâncuși inițiase, în sculptură, un demers întru totul analog prin intenție și prin impactul radical asupra gândirii plastice.
„Naturalitatea în sculptură, nota sculptorul, constă în gândire alegorică, simbol și sacralitate, sau în căutarea *esențelor ascunse în material* (s.n.); iar nu în reproducerea fotografică a aparențelor exterioare (altfel spus, a formelor – *n.n.*).
Prin viziunea estetică, Brâncuși răstoarnă multimilenara definiție a artei ca *limbaj al formei* substituindu-i o nouă concepție, a artei ca *limbaj al materiei*. Asumând postură de pionier, sculptorul declanșează o mutație de grad zero ce repoziționează fundamental statutul și misiunea artei ca instituție cardinală a umanității. Într-adevăr, forma rămâne inexorabil circumscrisă în perimetrul unei anume civilizații, individualizând-o, pe câtă vreme materiile își afirmă caracter planetar; specificitatea lor, *lato sensu*, rămâne aceeași pe tot cuprinsul Terrei.
Mai important, dinamica formei, atunci când este modelată în căutarea unei desăvârșiri, vizează *esteticul*; dimpotrivă, energiile inerente materiei, atunci când ochiul o cercetează pentru a-i percepe reverberările, substanțiază *eticul*. Astfel, revoluția hylesică în sculptură, așa cum este inițiată de Brâncuși și aureolată de excursul intensiv imaginat de Neagu, repoziționează plastica în edificiul culturii drept instituție fundamentală a umanității-ca-un-tot, având drept

5


6

principală menire configurarea unei etici planetare.
Vorbind despre *Nouă stațiuni catalitice*, Neagu explica lapidar că ele expun „o poveste a spiralei". Pornind de la cuțit sau plug, sugerează Neagu – unelte de tăiere, forme primare ale fierului datând din preistorie –, se configurează difuz un arhetip al tăierii mediate de metal. Reiterat apoi în timp, sub diverse ipostaze, motivul tăierii, al secționării, așa cum îl încarnează o suită de *Stațiuni catalitice*, ajunge să intereseze rigoarea gândului, capacitatea minții de a decupa idei, la limită de a imagina modele ale realului construite pe algoritmul bipartiției, al tripartiției, în fine al unor logici „polivalente".
Se prefațează astfel emergența unor revoluții capitale și, inevitabil, instaurarea unei noi armonii a spiritului. Artistul vrea să ilustreze prin *Stațiuni* episoadele ce i se vor fi părut cele mai semnificative privind impactul fierului asupra civilizațiilor lumii. Rămâne la latitudinea

privitorului să zăbovească îndeajuns în fața celor nouă *Stațiuni* până ajunge să le „citească” ca tot atâtea metafore ale maturizării spiritului uman.

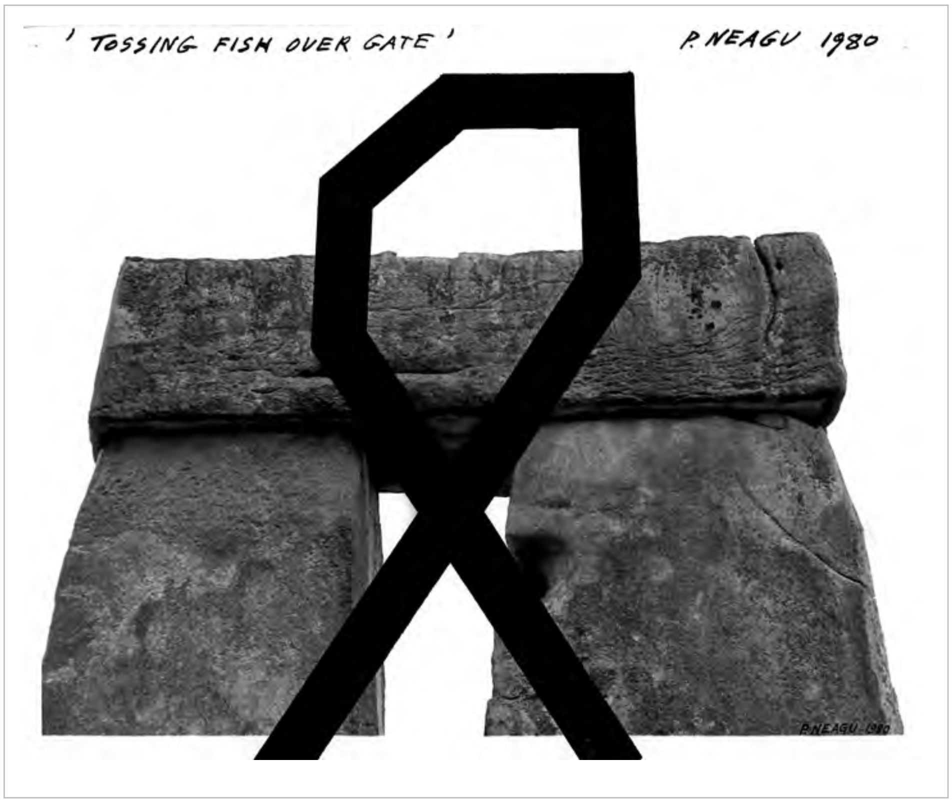
Nouă stațiuni catalitice propun un mit fondator de esență matieristă mai întâi Europei prezente, dar deopotrivă tuturor civilizațiilor lumii, într-o optică a armoniei umane regăsite. Și deschid, prin forța exemplului, o perspectivă infinit cuprinzătoare pentru exploatarea imaginarului hylesic prin modalități specifice artelor plastice.

Deschideam aceste rânduri prin afirmația lui David Brett despre creația lui Neagu ca situată „în plin centru al unuia dintre cele mai importante curente de artă modernă.”

Paradoxurile istoriei au farmecul lor. Pentru David Brett, și nu doar pentru el, unul dintre cele mai importante curente ale artei moderne, nu are nume!

Între artiștii numeroși ce au decis să urmeze crezul brâncușian – vorbim de patru generații ce și-au transmis ștafeta – Paul Neagu se numără probabil între cei puțini care au înțeles că pentru recunoașterea demersului era nevoie, aidoma ca în reacțiile nucleare, ca intensitatea discursului matierist să atingă masa critică, să își sporească elocvența prin înscriere nu atât în compoziții singulare cât în ample cicluri de lucrări.

Opera lui Neagu nu a fost evaluată plenar. Se poate însă spune că *Nouă stațiuni catalitice* marchează un prag în istoria artei de veac XX, dincolo de care anonimatul a ceea ce poate fi numit curentul simbolismului material, devine anacronic.

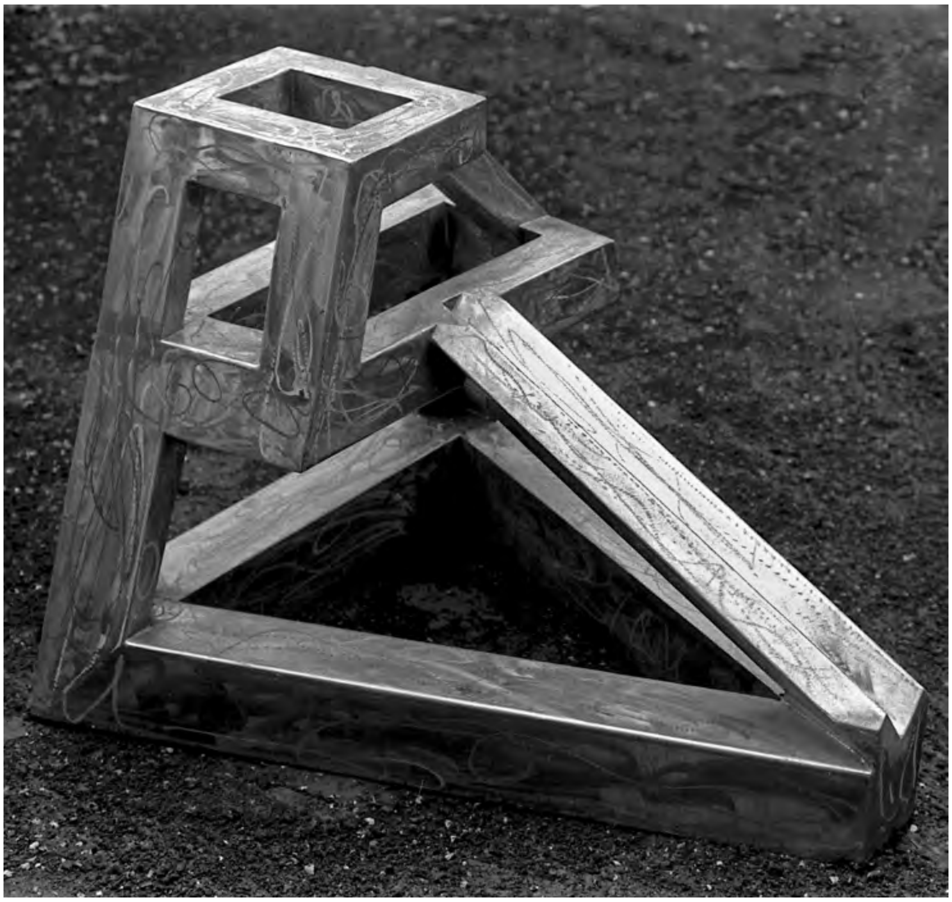


7

NOTE

[1] David Brett, *Paul Neagu*, Circa, Dublin, 1989.
[2] Andy Christian, *The Christian Science Monitor*, September, 1980.
[3] William Varley, *Aspects*, nr. 4, Autumn, 1978.
[4] Richard Demarco, “Such is the Dance”, in *Paul Neagu, Nine Catalytic Stations*, 1975-1987, p. 2 și p. 11.
[5] Donald Kuspit, “Paul Neagu's Hyphen Sculptures”, in *Paul Neagu, Endlessedge Hyphen, Sculpture as Evolving Archetype*, 1975-1998, p. 23
[6] Paul Neagu, *Antropocosmos – Omul făptuit de Om sau Ploaia orizontală*, prezentare la Laing Art Gallery, Newcastle 1981.
[7] Paul Neagu, *Manifest pentru artă palpabilă!*, manuscris, 1969.
[8] Paul Neagu, *In Mutiny*, manuscris, martie 1999.
[9] Neagu's Sculptural Search, *Arts North*, July/August, 198?, p. 3.
[10] Paul Neagu, *Spațiu*, text manuscris.
[11] Paul Neagu, *Desen, Sculptură, Gravură*, Catalogul Donației către MNAR, București 1996, p. 1.
12 Paul Neagu, “Hyphen (1975-1985), A Sculpture by Paul Neagu”, *Visual Hermeneutics*, London, 1985, p. 3.
[13] Michael Middleton, *Constantin Brancusi, A Summary of Many Conversations*, in *The Arts*, iulie, 1923, pp. 16-17.
[14] Conceptul de *hylesism* (gr. *hyle*, materie) sau *simbolism hylesic* desemnează modalitățile de exprimare plastică ce folosesc materia drept matrice a formei semnificante. În creațiile hylesice, materia devine subiect al operei de artă.
[15] Cf. M.S.-C., *Paul Neagu – Nouă stațiuni catalitice, Studiu de hermeneutică a sculpturii abstracte, Simbolism hylesic*, Editura Triade/Brumar, 2013.
[16] Gaston Bachelard, *Apa și visele*, Univers, 1999, p. 6-7.
[17] Vincent Therrien, *La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire*, Klincksieck, 1970, p. 47.
[18] Cauza materială, cauza formală, cauza eficientă, cauza finală, cf. Aristotel, *Fizica*, B, 3.

**Reproducerea lucrărilor este posibilă prin bunăvoința domnilor Anton Neagu și Sorin Costina.*

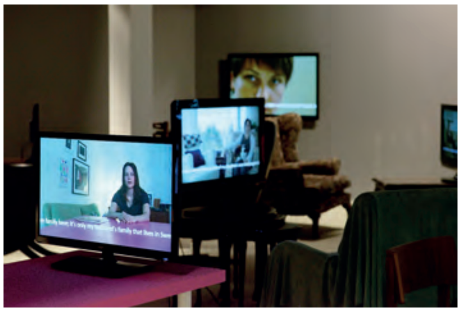

8

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Paul Neagu și Grupul de Artă Generativă, vernisaj, Muzeul de Artă Modernă, Oxford, 1975, fotografia primei *Cratime – Generatorul de subiecte*
2 - Paul Neagu – *Alergător pe muchii la Paris*, 1981, fotodesen
3 - Paul Neagu – *Cod de artă generativă*, 1976, desen-afiș, tuș pe hârtie
4 - Paul Neagu – *Om*, 86 celule, 1976, desen, tuș
5 - Paul Neagu – *Nouă stațiuni catalitice*, 1983, oțel, instalație, Traquire House
6 - *Crucea Secolului*, 1997, bronz, diametru 6 m, Piața Charles de Gaulle
7 - Paul Neagu – *Zvârlind pește peste poartă*, 1980, fotografie și desen, foto-detaliu de la Stonehenge, Anglia
8 - Paul Neagu – *Cratima dublă*, 1986, oțel inoxidabil

Anna Konik – În acelaşi oraş, sub acelaşi cer / In the same city, under the same sky

1



2

***In the same city, under the same sky / În același oraș, sub același cer*, (2011/ 2012, prezent), instalație video, Stockholm 2011/ 2012; Bialystok 2013; Istanbul 2013; București 2014, Proiect în desfăşurare de Anna Konik.**

text de **ANNA KONIK**
traducere de **ROXANA DASCĂLU**

In the same city, under the same sky (În același oraș, sub același cer) este un proiect în desfășurare al artistei poloneze Anna Konik, prin care artista își propune să investigheze problematica emigrării și a refugiului în contextul situațiilor conflictuale din anumite teritorii, al segregărilor capitaliste și al aparentelor sale integrări. Situația este dublată de efectul presiunilor politice și sociale asupra femeilor identificate ca străine în comunități care nu le aparțin, dar în care trebuie să supraviețuiască. (Olivia Nițiș)

„Străinul ne spune cine suntem și ne arată / cine am încetat să fim. Deci cine suntem în lumina / a cine am încetat să fim?” (Bernhard Wandelfels, *Topographie des Fremden – Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997).

În august 2011, când am început să lucrez la proiectul meu video intitulat *În același oraș, sub același cer*, cuvintele lui Bernhard Wandelfels mi-au arătat realitatea într-o lumină mai intensă și mai tăioasă. Pe vremea aceea, percepeam Suedia ca pe o țară socialistă cu modele sociale puternice deja încetățenite. Majoritatea suedezilor încă mai cred în *welfare state* și afirmă că este rolul statului să rezolve toate problemele. Această convingere este unul dintre tropii, unul dintre primele straturi care alcătuiesc *În același oraș, sub același cer...* Trăind la Stockholm, am realizat de asemenea că umblam printr-un oraș care nu a fost niciodată afectat de război, unde vechea tramă urbană se împletește cu alte elemente, cum ar fi arhitectura modernistă. Aici poți simți încrederea în stat, în egalitatea socială, în lege și ordine. Și totuși, cred că acestui plan urban meticulos pus la punct îi lipsește un element – un Străin. M-am decis să caut unul, iar acesta a fost punctul de pornire. Mi-a trebuit ceva timp ca sa ajung la Rinkeby, unul dintre cartierele Stockholmului, unde am descoperit o lume diferită. Era la capătul liniei albastre de metrou, unde se află cartierele Rinkeby și Tensta, nu departe de stația T-Centralen, unde atenția mi-a fost atrasă de o poartă cu inscripția „RinkebyTorg”. Când am privit prin poartă, am văzut oameni diferiți, apoi, în spatele zidului invizibil de acolo, am văzut un oraș diferit, – un oraș ce rămâne aproape invizibil, chiar dacă poate fi găsit pe hartă, un oraș ai cărui locuitori au probleme diferite, comunică într-o limbă diferită, poartă haine diferite, au părul și ochii de culori diferite. De la Rinkeby m-am dus la stația de metrou Tensta, unde pereții sunt decorați cu cuvântul „Solidaritate”, scris în limbi diferite. Din păcate, acolo sună de parcă ar râde soarta de noi. Primele mele eroine le-am găsit la Tensta. Cartierul reflectă în primul rând flagelul purității rasiale și segregării contemporane. Problema nu este totuși limitată la Stockholm. Excluderea sau stigmatizarea Străinului poate fi simțită oriunde, iar asta este înfricoșător. *În același oraș, sub același cer* include deja Stockholmul, Białystokul, Istanbulul și Bucureștiul, intenționând să continuu la Nantes și în Israel. Proiectul se concentrează pe soarta femeilor din Somalia, Siria, Irak, Turcia, Kurdistan, Afghanistan, Cecenia, Ingușetia, Congo, Palestina, Birmania, cât și a femeilor rome – toate fiind Străine, dar în același timp, sunt un portret al comunităților în care trăiesc, adică al nostru, fiind o personificare a Familiarului. Ele trăiesc cu familiile lor în suburbii izolate sau lovite de sărăcie, în case mizere, în cartiere pentru emigranți sau tabere de refugiați, cu alte cuvinte, în spatele zidurilor invizibile unde se pot simți acceptate de ai lor. Orașul nu le înțelege și, în consecință, aplică segregarea. Din nefericire, barierele politice, culturale, ideologice și lingvistice invizibile cresc în fiecare zi, în pofida opiniilor democratice afișate oficial. Impenetrabile, ele ne ocupă mințile și ne despică trupurile. *În același oraș, sub același cer* combină aceste două realități foarte diferite. Am invitat șapte femei suedeze din Stockholm, șapte poloneze din Białystok, șapte turcoaice din Istanbul și șapte femei românce din București să intre în acest proiect. Le-am combinat pe cele excluse cu cele care constituie centrul. Aceste femei, așezate în fața camerei de filmat, în propriile lor apartamente, și-au spus poveștile, pe care le înregistrasem și le notasem înainte, despre un număr de femei emigrante pe care nu le cunoșteau, care trăiau într-o enclavă musulmană la Stockholm, în „Budowlaniec” din Białystok, într-un cartier pentru emigranții ilegali din Istanbul, la București, și în fine, femeile rome care trăiau în cartierele Ferentari și Rahova din București și în satul Valea Seacă. Femeile care povesteau încercau să înțeleagă soarta celorlalte. Videourile arată femei care nu au avut niciodată experiența războiului sau a excluderii sociale, povestind istoriile acelora care au trecut prin aceste experiențe dureroase. Fiecare îi permitea „celeilalte” să existe și ca povestea ei să fie auzită sus și tare. Ele și-au împrumutat propriile chipuri și voci cu pronunție și intonație corecte și au oferit compasiunea lor. Apartamentele lor au ajuns să reprezinte visele pe care le nutresc celelalte despre propriile lor case și sentimentul de apartenență la locul unde au ajuns să își construiască viețile din nou. Vieți și povești străine una de alta s-au întâlnit pentru un scurt răgaz, pentru a găsi un complement geamăn și o multdorită înțelegere. Deși comparativ pe multe niveluri, proiectul a subliniat acceptarea și confruntarea cu cealaltă, de la bun început. Procesul este unul extrem de dificil, întrucât pătrunde în fibra experiențelor și a emoțiilor personale. Nu este ușor să repeți după o femeie afghană: „(...) Nu mai avem ce face, nu mai avem unde merge, nu mai avem alte opțiuni. Nu știu cum se va termina viața mea, nu știu dacă am să mai trăiesc încă 20 de ani... Toți afghanii își duc viața așa, nu e nimic de făcut, e doar sărăcie și mizerie. Și toate astea din cauza culturii noastre, suferim din cauza culturii noastre. Asta este cultura noastră bolnavă, nebună, mizerabilă... Sunt cu tărie împotriva modului în care sunt tratate femeile. Femeile suferă cel mai mult. Ar trebui ca fiecare să poată decide pentru sine, să trăiască pentru sine. Eram o familie mică și fericită acolo, iar ei, bătrânii atotștiutori, «marii lideri»... Ei au arme, au puterea, ei sunt cei care conduc Afghanistanul, ei își țin Coranul deasupra capetelor. Și se înarmează tot timpul, și tot răul din Afghanistan este din vina lor. În Afghanistan

nu e suficient că ai influență și porți o armă – ai putere imediat. (…)". Sau după o femeie romă, care nu există pentru stat: „(…) Mi-e și rușine, mă-ntreabă lumea, mă-ntreabă lumea, unde-i… Mă-ntreabă lumea, câți ani ai? Ai și tu buletin, ai și tu certificat? Mi-e și rușine, las capul jos și mi-e rușine, o iau înainte, că nu mai știu ce să mai le zic. Mi-e și rușine că nici nu știu câți ani am, când m-am născut. Nu știu, nu știu, dacă eu aveam și cinci-șase ani când o murit maică-mea, cine era să-mi zică? Înainte de revoluție… o murit maică-mea. Nu știu. Ce se-ntâmplă, este greu. Am multe probleme pentru că nu am acte. Nu am, nu am un ajutor, nu am o alocație, nu am (…)". Ideea din spatele procesului de introspecție nu a fost să învățăm câteva propoziții, ci să analizăm și să compătimim, să depășim sentimentele de neîncredere, alienare, amenințare și neînțelegere, să ne descoperim pe noi înșine în fața „Celuilalt, întrucât nu există Altul fără locuri pentru Celălalt", cum spune Bernhard Wandelfels. Este posibil să treci de partea cealaltă, indiferent de întrebări și de condiții. Poveștile spuse și faptele politice și sociale sunt copleșitoare, dar ceea ce le face și mai sfâșietoare este că ne confruntăm cu un adevăr teribil despre noi înșine, ca oameni și comunitate.

** Acest text aparține dosarului "Feminism" din revista ARTA nr. 11.*

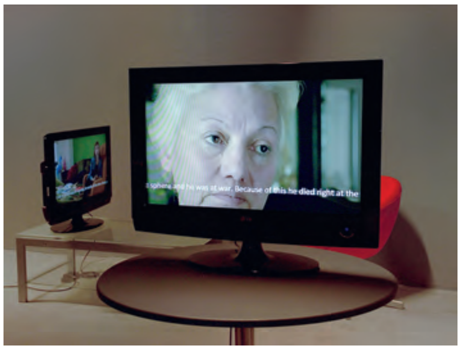
(Traducere de Roxana Dascălu)

Anna Konik – In the same city, under the same sky

In the same city, under the same sky
(2011/ 2012 onwards) video installation
Stockholm 2011/ 2012; Bialystok 2013;
Istanbul 2013; Bucharest 2014
Ongoing project by Anna Konik

text by ANNA KONIK

"The Stranger is telling us who we are and showing us whom we have ceased to be. So who are we in the light of who we are no more?" When in August 2011 I started working on my video project called "In the same city, under the same sky", the words of Bernhard Waldenfels showed me reality in a more intensive and sharper light. At the time, I perceived Sweden as a socialist country with strong social models already in place. The majority of Swedes still believe in a welfare state and postulate that it is the state's role to solve all the problems. This belief is one of the tropes, one of the first layers making up "In the same city, under the same sky…". While living in Stockholm, I also realized that I was moving around a city that had never been damaged by war, where old urban tissue is intertwined with other elements such as modernist architecture. Here you can feel the faith in the state, social equality, law and order. And yet,


3

I believe that this meticulously devised city plan misses one element – a Stranger. I decided to search for one, and this was the starting point for my latest video project. It took me some time before I found myself in Rinkeby – one of the districts of Stockholm – where I discovered a different world. It was at the end of the blue line where you can find the districts of Rinkeby and Tensta, not that far from T-Centralen, where my attention was attracted by a gate with the inscription "RinkebyTorg". When I looked through the gate, I saw different people, and then behind the invisible wall there, I saw a different city – a city that remains all but invisible, even though it can be found on the map, a city whose people experience different problems, communicate in a different language, wear different clothes, have different hair and eye colours. From Rinkeby I went to Tensta Station, where the walls are decorated with the word "Solidarity" written in different languages. Unfortunately, it sounds there like fate laughing. I met my first heroines in Tensta. The district first of all reflects the scourge of the contemporary racial purity and segregation. The problem, however, is not limited to Stockholm. The exclusion or stigmatization of the Stranger can be experienced anywhere and that is frightening. "In the same city, under the same sky" already includes Stockholm, Białystok, Istanbul and Bucharest, and I am planning to continue in Nantes and Israel. The project focuses on the plight of women from Somalia, Syria, Iraq, Turkey, Kurdistan, Afghanistan, Chechnya, Ingushetia, Congo, Palestine, Burma, and Roma women – all being Strangers, and at the same time this is also a portrayal of the communities they live in, i.e. us, being a personification of the Familiar. They live with their families in isolated and poverty-stricken suburbs, dilapidated houses, migrant squats or refugee camps, or in other words, behind invisible walls where they can feel accepted among their own people. The city doesn't understand them, and consequently endorses segregation. Unfortunately, the omnipresent yet invisible political, cultural, ideological and linguistic barriers grow every day, irrespective of the officially held democratic views. Impenetrable, they occupy our minds and divide our bodies. "In the same city, under the same sky" combines these two very different realities. I invited seven Swedish women from Stockholm, seven Polish women from Białystok, seven Turkish women from Istanbul, and seven Romanian women from Bucharest to take part in the project. I combined the excluded with those who constitute the centre. These women, seated in front of the camera in their own flats, told the stories, which I had previously recorded and written down, of a number of migrant women they didn't know, living in a Muslim enclave in Stockholm, in "Budowlaniec" in Białystok, in an illegal immigrants district in Istanbul, and finally of Roma women living in the districts of Ferentari and Rahova in Bucharest and in the village of Valea Seacă, Romania. The women recounting the stories were trying to understand the fate of the other. The videos show women who never experienced war or social exclusion telling the stories of those who lived through these painful experiences. They each allowed 'the other' to exist and have her story be heard loud and clear. They lent their own faces and voices with correct pronunciation and intonation and offered their sympathy. Their flats came to represent the dreams that the others cherish of their own home and the feeling of belonging to the place where they had come to build their lives afresh. Lives and stories alien to each other met for a brief moment to find a twin complement and long desired understanding. Although comparative at many levels, the project emphasised the acceptance of and confrontation with the other from the very start. This is an extremely difficult process, penetrating into the fabric of personal experiences and emotions. It is not easy to repeat after an Afghan woman: "(…)We can't do anything more, we can't go anywhere else, we have no more options left. I don't know how my life will end, I don't know if I will live for another 20 years... All Afghan people live a life like this, there's nothing you can do, there is only poverty and misery. And all of this is because of our culture, we suffer because of our culture. This is our sick, crazy, miserable culture... I'm strongly against the treatment of women. Women suffer the most. Everybody should be able to decide for themselves, live for themselves. We were a small happy family there, and they, the all-knowing elders, the "great leaders"… they have weapons, they have the power, they are the ones who rule Afghanistan, they hold the Koran above their heads. And they keep on arming themselves, everything bad happening in Afghanistan is their fault. In Afghanistan it's enough that you have influence and carry a gun – you immediately have power (…)". Or after a Roma woman, who doesn't exist for the state: "(…) Mi-e și rușine, mă întreabă lumea, mă-ntreabă lumea, unde-i… mă-ntreabă lumea, câți ani ai? Ai și tu buletin, ai și tu certificat? Mi-e și rușine, las capul jos și mi-e rușine, o iau înainte, că nu mai știu ce să mai le zic. Mi-e și rușine că nici nu știu câți ani am, când m-am născut. Nu știu, nu știu, dacă eu aveam și cinci-șase ani când o murit maică-mea, cine era să-mi zică? Înainte de revoluție… o murit maică-mea. Nu știu. Ce se-ntâmplă, este greu. Am multe probleme pentru că nu am acte. Nu am, nu am un ajutor, nu am o alocație, nu am (…)".
The idea behind the process of introspection was not to learn a few sentences, but to analyse and empathise, to overcome the feelings of mistrust, alienation, threat and misunderstanding, to discover oneself against the "Other, as there is no Other without places for the Other". It is possible to cross over to the other side, irrespective of questions and conditions. The stories told and the political and social facts are overwhelming, but what makes them even more poignant is that we are confronted with a terrible truth about ourselves as people and a community.
(Translation from Polish: Jaroslaw Fejdych)

#3 EXPOZIŢII DIN ROMÂNIA
Exhibitions in Romania

foto: Alexandra Sand – SEVEN TEN performance

StartPoint Prize

Victoria Art Center, București
15 iulie - 10 august 2014
Coordonatori proiect: Aurora Király, Petru Lucaci

text de **GABRIELA MATEESCU**

1

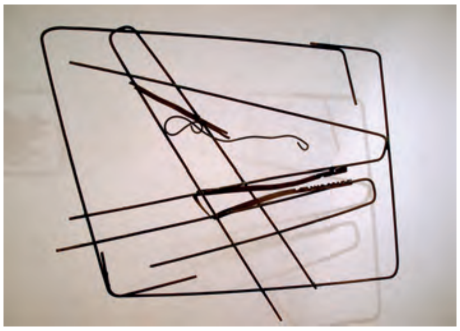
Victoria Art Center a găzduit în perioada 15 iulie – 10 august expoziția StartPoint Prize, prezentând o selecție a celor mai bune proiecte realizate în 2014 de absolvenții de licență și master ai universităților de artă din România. În cei unsprezece ani de existență, StartPoint a evoluat de la o expoziție națională a absolvenților de artă, la un proiect care promovează artiștii tineri din toată Europa. În acest an, patru curatori (Pavel Vancát, Marcel Fišer, Ondrej Chrobák, Lucia Gavulová) și o echipa de coordonatori internațională (Christoph Tannert, Radek Vána, Jean-Marc Avrilla) au evaluat 24 de universități de artă din 11 țări europene, cele mai interesante proiecte ale absolvenților fiind prezentate într-o expoziție finală la Praga în spațiul DOX Center for contemporary art. În ziua vernisajului, un juriu internațional a acordat premiul și mai multe mențiuni onorifice.
În afară de prezentarea tinerilor artiști emergenți, prin acest proiect se dorește crearea unei platforme de schimburi între aceștia și specialiști, dincolo de frontiere, tradiții și genuri. STARTPOINT a fost susținut de Programul Culture al Uniunii Europene și de Ministerul Culturii al Republicii Cehe. Rezidența Terezei Fišerová este susținută de Centrul Cultural Ceh.
Artiștii care au expus la Victoria Art Center au fost: Andreea Lorena Buțincu, Petronela Berlea, Alexandra Corneanu, Irina Ghenu, Dumitru Gurjii, Manuela Marcovici, Adina Mocanu, Alexandra Sand, Vlad Vârtosu.
Manuela Marcovici a fost selectată pentru a participa la expoziția finală cu lucrarea *Interval*. Manuela a absolvit studiile de licență la Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, specializarea Cinematografie, Fotografie și Media și studiile de master la Universitatea de Arte din București, departamentul Foto-Video. Artista a fost co-autor al instalației video *Site under construction*, instalație ce a însoțit prezentarea din Pavilionul României la Bienala de Arhitectură de la Veneția 2014.
Video-ul *Interval* cuprinde momentele în care personajul, de cele mai multe ori în *close-up*, rămâne suspendat. Acesta așteaptă în absența dialogului, devenind mai expresiv, lăsând privitorul să își imagineze povestea lui. *Interval* propune o reinterpretare a unor fragmente de film, în care imaginea domină complet.

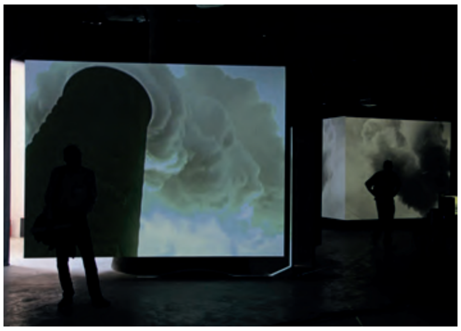
LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Alexandra Corneanu, *Interobject*, serie fotografii, 40,30 cm²
2 - Andreea Buțincu, *Untitled*. 100x160 cm, acrilic pe pânză
3 - Alexandra Corneanu, *Interobject*, serie fotografii, 40,30 cm²
4 - Dumitru Gurjii, Seria *Fiare, Beast*, instalație cu fier
5 - Manuela Marcovici și Paula Oneț, *Site Under Construction*, montaj video. Pavilionul României. Bienala de Arhitectură 2012

2

3


4


5

În curând vom renova

Cluj Art Week-End
12-14 septembrie 2014

text de **ADRIANA OPREA**

1

Cluj Art Week-End a fost un eveniment organizat cu ocazia mult discutatei vizite la București și la Cluj a Comitetului de Achiziții din Rusia și Europa de Est al Tate Modern („Tate vine în România!!"). Profesionalismul dintotdeauna al celor de la Cluj nu s-a dezmințit. A meritat să merg și să văd. Să văd casa maramureșeană a lui Mircea Cantor, care părea deodată mult mai simpatică decât la București, pentru că, fiind plasată între corpurile protectoare ale clădirii The Office, îți lăsa în sfârșit spațiu să o vezi. „Semnată" de *businessman*-ul Ovidiu Șandor, membru al Comitetului, The Office nu arată rău, e un tipic, cum se zice, *business hub* contemporan cu fotolii șic, fântâni ambientale și un mare șantier în spate: viitorul se construiește. Viitorul protejează tradiționala casă maramureșeană, viitorul protejează și susține arta.
Viitorul în cazul acesta e de fapt protectorul simbolic, colecționarul – banul cult și capitalul luminat, element vital mult dorit și așteptat în arta românească actuală. Colecții de artă ca ale lui Ovidiu Șandor, Mircea Pinte și Răzvan Bănescu abia încep, după atâta muncă și așteptare, să existe în România. Dar încep. *Prin ochiul colecționarului. Generația 2000 din Cluj în trei colecții românești* (tot la The Office) este ca o expoziție de consacrare, ca o sală de muzeu curată, descriptivă, impecabilă, cu un format al spațiului proporționat armonios cu scara, aranjamentul și respirația lucrărilor (mâna lui Mihai Pop?). Vezi mai vechile griuri sumbre ale lui Ghenie (cele mai faine ale lui ca *feeling*), sculptura lui Vlad Olariu, „miniaturile" Oanei Fărcaș, o instalație a lui Alex Mirutziu și multe alte lucrări bune. Dar totul e straniu de unitar, totul se leagă, nicio abatere de la imaginea normată a promovării (inter)naționale de ani de zile deja a Clujului. Colecțiile celor trei sunt copia cuminte, fidelă a fenomenului, arată aidoma cum știm că arată în poze „Clujul". Niciun capriciu de colecționar, niciun mușchi care să miște altfel, nicio divagație, nicio preferință deviatorie pentru vreun, nu știu, altceva din generația 2000 de la Cluj la colecționarii O.Ș, M.P și R.B? Pare să se fi cumpărat de la Cluj exact ce trebuia (estetic normativ) cumpărat, par colecții regizate, croite pe calapod pentru a servi mișcării, direcției, fenomenului, unei istorii a artei construite cu orice preț, parcă cu o anume disperare, ca să canonizeze și să producă *mainstream*. Asta mi-a transmis expoziția. (La București, Cantor inserase critic, înțeleg, casa în Casa comunistă; oare la Cluj el a strecurat, tot critic, casa în Office-ul capitalist? The Office, oamenii de afaceri din Comitetul Tate primiți cu atâta atenție la Cluj, colecționismul, dezideratul pieței și al prezenței banilor în arta românească, toate acestea înseamnă capital, nu? Mă uitam la această gigantică investiție, The Office; suntem aici altundeva decât, cum se zice, în inima capitalului? Întotdeauna m-am întrebat, din exterior, cum pot coexista cele două în mod pașnic, capitalul (de care are nevoie forța crescândă a galeriilor private, colecționismul generat de ele, Fabrica de Pensule) și stânga (revista *Idea artă + societate*), într-una și aceeași relativ mică comunitate culturală. Cu atât mai mult cu cât, am văzut, deocamdată capitalul e viitorul. Putem pregăti un viitor al artei românești altfel decât prin ochiul capitalului privat?)
Mi-a luat graiul *Multivision,* instalația din 1978 a grupului Sigma, așa cum a fost ea reconstituită într-o a doua expoziție de la The Office, retrospectiva *111 + Sigma 1. Poetica spațiului, Utopie și cercetare*. Uluitor. Orice reconstituire, orice *re-enactment* are o uriașă forță de seducție, vezi cu ochii tăi de acum cam ce vedeau cei de atunci cu ochii lor, o istorie a artei re-actată. Cred că asta lipsește în general retrospectivelor dedicate artiștilor noștri „istorici", o întoarcere înapoi la ei, la epocă, astfel încât să te miști printre lucrările lor ca printr-o expoziție, dacă nu contemporană ție, măcar la îndemână ție (schimbând proporțiile, este sentimentul pe care l-am încercat în mijlocul uriașei butaforii pe care a înscenat-o Germano Celant reconstituind expoziția iconică *When Attitudes Become Form* a lui Harald Szeemann la Veneția în 2013). Se simte în *Poetica spațiului* mâna serioasă și sistematică, aplicată, a curatoarei Ileana Pintilie. Fiecare etapă, fiecare zonă, fiecare familie de lucrări a fost punctată într-o expoziție care se recomandă ca o retrospectivă „completă". Contează și spațiul; au mai fost expoziții Sigma cu caracter retrospectiv și recuperator, dar aceasta pare una din cele mai clare. Treci de la Sigma la ochiul colecționarului, spațiile de expunere comunică exact ca secțiunile de prezentare istorică și tematică a artei în muzee, erai la pictura olandeză din secolul al XVII-lea, depășești un perete și te trezești brusc în sala cu automatoanele secolului al XVIII-lea. La The Office e

2

3

invers: constructivismul e mai vechi, pictura e mai nouă, interesant. Te plimbi prin aceste două expoziții serioase în spațiile finisate ale clădirii cu pereți de sticlă, iar priveliștea îți dă și o ramă pentru că dincolo de pereții și panourile albe dinăuntru, vezi prin geam în plan secund muncitori care fixează plăci și moșmondesc cabluri în alte spații ale *business hub*-ului. Multă treabă, multă construcție.
Te plimbi prin spațiul minunat de la Casa Tranzit și vezi Dénes Miklósi (mi-a plăcut) și Nita Mocanu (îi văzusem instalația într-unul din episoadele serialului Kinema Ikon de la Arad și îi așteptam dezvoltarea de la o expoziție la alta). Două evenimente tipologic diferite, mi se pare, într-una și aceeași clădire a fostei sinagogi din Cluj, pe lângă care curge repejor Someșul. Deși neinclusă în evenimentul clujean, ca fiind mai degrabă o expunere istorică și documentară decât un *show*, mi-a plăcut expoziția Florin Maxa de la Galeria Sabot în Fabrica de Pensule. Și formatul mai mic al arhivei „Arta” (mai mic decât cel expus la MNAC; ca și în cazul lui Cantor, proporția contează), laborios fixată de subREAL pe pereții spațiului Intact.
Fabrica de Pensule am găsit-o schimbată. Cartierul de jur-împrejur e în schimbare. Miros de lemn de la cofrajele șantierelor de construcție, fundații, nisip, beton. Pe o clădire din apropierea Fabricii, un banner cât toată șandramaua ne spune „În curând vom renova”. Noua estetică a pereților cu fațade de sticlă și pereți cortină, noile clădiri de afaceri, noile *showroom*-uri, noile proiecte rezidențiale și noile Office-uri plantează materialități, luciuri, texturi, culori, mirosuri și niveluri de înălțime noi printre vechile blocuri comuniste și case mic urbane (merită să vezi în ce fel de țesut urban cu mogâldețe a fost inserat ca o stâncă The Office). În Cluj, ca peste tot în România, viitorul se construiește.
Fabrica de Pensule se așază și ea la casa ei. Dai de termopane, de uși care pot fi deschise și închise cu ușurință, holuri amenajate mai *cosy*, noi lifturi, aviziere îngrijite pe scări, ateliere renovate, un perete mare cu impozante rafturi metalice, să-i zic „bibliotecă” în „livingul” Fabricii sub norii expresivi ai lui Rudolf Bone care atârnă ca niște lămpi șic de interior. Și noul spațiu al galeriei Plan B arată bine, ca un atelier din Pangratti. Mână de arhitecți, urci și privești de sus arta expusă jos. Se simte *Printre rânduri* (titlul expoziției de la Plan B cu artiști ca Bițan, Damian, Olos, Spătaru) mâna arhitectului de expoziție, Attila Kim.
Se poartă arhitectura în expozițiile românești, a schimbat fața lor, e un nou capitol în istoria *display*-ului de artă românească. Pentru un artist sau un curator, să lucreze cu un arhitect e minunat, e ca și cum ai lucra brusc cu două minți în loc de una. În general, o nouă materialitate veche, pusă la lucru și până acum, dar devenită acum protagonistă în expoziție, vine cu gips-cartonul ei, cu placocemul ei, cu Montelli-i și Corian-ii ei și chiar instalează uneori noi mode (cum ar fi mica dictatură a paleților în expoziția românească de azi).
Firește că nu se inventează acum roata și că expoziții s-au făcut până acum în România și peste tot fără să o ia la vale după vernisaj din cauză că nu au avut arhitect. Dar nu pot să nu salut cu tot respectul un personaj reintrat în scenă cu un cu totul alt costum, absolut seducător: Peretele. Viitorul expoziției românești se construiește.
Deși, ca de obicei, Galeria Sabot pune pe masă o contraofertă faină și interesantă, pentru mulți poate că cel mai bun *show* de sezon la Cluj a fost la Plan B. Poate cea mai frumoasă expoziție, aș traduce eu. Ca multe din expozițiile anterioare în galerie, la Cluj și Berlin deopotrivă, și *Printre rânduri* are o mare fragilitate de aspect, totul e delicat și fin (cu atât mai mult cu cât tratează aici desenul), o fragilitate de ansamblu și de detaliu contrabalansată, ca întotdeauna la Cluj, prin seriozitatea și profesionalismul demersului. Dar stilul Plan B, bunul lui gust, frumusețea lui este totuși atât de lină, decentă și egală, atât de calibrată și ținută-n frâu de la o expoziție la alta, că murim cu toții acolo. Obiect cu obiect, unghi cu unghi, detaliu cu detaliu, totul e cu atenție integrat, armonizat și adus la o plăcută concordanță (probabil că de asta și place). Totul e sigur, frumusețea e întotdeauna sigură la Plan B. Știm că ceea ce armonizează lucrurile le aduce de fapt spre median, spre mijloc; cum altfel să le armonizeze? Niciun risc. Nicio stridență, nicio diferență de nivel, de fluid, de energie. Te uiți. Și mori. Ce altceva ai mai putea să faci? Bunul gust există: *no temperature, no pulse*. Un bun gust ce te omoară cu blândețe, într-o fericire calmă, corectă, așa cum trebuie să fie. Perfect sigură și fără sânge în ea.
Ana Lupaș e în cărți, se zice. Ghidat de mediatori, Tate a venit la Cluj, mi s-a spus, mai ales pentru Ana Lupaș și pentru „neo-avangarda” de acum 50 de ani, căutând altceva-ul invizibil (diferit) în epocă, prin comparație cu *mainstream*-ul vizibil (comun) al artei noastre românești din epocă. Un altceva relativ, aș zice, adică suficient de original și neasemănător artei românești de atunci, încât să placă acum și totodată suficient de asemănător artei occidentale de atunci, încât să atragă acum. Prin analogie, ceea ce se va ochi peste alți 50 de ani sub ghidajul abil al mediatorilor va fi altceva-ul față de *mainstream*-ul românesc al zilei de azi. Adică? Păi Clujul e *mainstream*-ul, hipervizibilul românesc al zilei de azi. Și atunci oare ce va cumpăra din România vreun alt Tate venind peste alți 50 de ani; care e altceva-ul actual în arta românească față de *mainstream*-ul de la Cluj? Ghici ghicitoarea mea.
Că Ana Lupaș e acum în cărți nu este rău, să ne aruncăm și noi ochii peste aceste cărți. Nu!, mi se răspunde imediat. Ana Lupaș nu vrea să expună în România, a arătat ce avea de arătat doar celor de la Tate. Așa mi s-a spus. Întreaga lume actuală a artei românești se deschide. Și în mijlocul acestei uriașe deschideri, iată ceva ce pare din exterior, prin mediatori, un mic pumn închis și strâns, o mică diasporă intrateritorială. Așa se nasc, tot prin abili mediatori, supraevaluările în arta românească. Necunoscându-li-se opera, corpusul de lucrări, contextul actual în care e România face ca artiști ca Ana Lupaș să fie ori sub-, ori, mai degrabă, supraevaluați (ori ambele alternativ). Nimic nou, și Ion Grigorescu și Geta Brătescu au trecut în ultimul timp pe sub o lentilă de *zoom* cu efect de supraevaluare, care s-a mai domolit, dar a lăsat cel puțin ceva în urmă: știm în linii mari care este opera lor. Nu se poate spune același lucru, acum, despre Ana Lupaș. Nici despre alții, de exemplu, Ion Bițan, care deși mult mai expus în ultimul deceniu (la MNAC mai ales), mi se pare și (încă) necunoscut și subevaluat prin comparație. Trebuie să mergem la Tate London ca să vedem și noi, prin ochiul nostru, o expoziție Ana Lupaș?

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1. Florin Maxa, *Selected Works (1967-2014)*, galeria Sabot (Fabrica de Pensule), Cluj-Napoca, septembrie 2014. Credit foto: Lucian Indrei
2. subREAL, *Serving Art 1 (1997-1999)*. Imagini din expoziția de la Spațiul Intact (Fabrica de Pensule), Cluj-Napoca, septembrie – noiembrie 2014. Copyright Eliza Jurca
3. 111 + Sigma 1 – *Expoziție retrospectivă*: *Poetica spațiului. Utopie și cercetare*, The Office, Cluj-Napoca, septembrie 2014. Credit foto: Doru Tulcan

Aprehensiune. Înţelegând prin frica de a înţelege

Bucharest Biennale 6 (BB6), 22 mai – 24 iulie 2014. Locaţii: Pavilion Unicredit, Combinatul Fondului Plastic, Muzeul Ţăranului Român, Institutul pentru Cercetări Politice, Club Control şi spaţiul public. Curator: Gergő Horváth

text de **VALENTINA IANCU**

1

În 2005 se deschidea în Bucureşti prima ediţie a Bienalei Internaţionale de artă contemporană. Proiectul a crescut în timp, reuşind să aducă împreună practici artistice şi curatoriale diverse din sfera artei socio-politice. Eugen Rădescu şi Răzvan Ion, directorii bienalei, afirmă că proiectul „promovează schimburile artistice şi de idei, prin expunerea unor lucrări şi tendinţe artistice contemporane la nivel local şi global, contopind astfel o viziune de tip internaţional asupra artei şi a schimburilor culturale, cu intenţia declarată de implicare în viaţa comunităţii şi de îmbogăţire a resurselor culturale din Bucureşti"[1]. Cele cinci ediţii, curatoriate de Eugen Rădescu (BB1, identity_factories, 2005), Zsolt Petranyi (BB2, Chaos – The Age of Confusion, 2006), Jan-Erik Lundström & Johan Sjöström (BB3, Being here. Mapping the Contemporary, 2008), Felix Vogel (BB4, Handlung. On Producting Possibilities, 2010) şi Anne Barlow (BB5, Tactics for here and now, 2012) au definit identitatea Bienalei Bucureşti (BB) în spaţiul românesc şi internaţional. Din anii 2000, instituţia bienalei este tot mai mult criticată în contextul globalizării, al supraproducţiei de artă[2] şi încremenirii într-o schemă viciată de tip mega-expoziţie tematică. „Întrebarea, la ce procese participă bienalele răspândite pe întreg globul, rămâne, în ciuda unei reprezentări mai degrabă pesimiste a situaţiei, deschisă. Este vorba despre integrare culturală sau despre segregare economică legitimată cultural?"[3] BB, eveniment low-budget, comparativ cu alte proiecte similare, iese din „reţeta" criticată, concentrându-se pe promovarea unei arte socio-politice, foarte actuale atât la nivel discursiv, cât şi vizual.

În plină ascensiune după ediţiile anterioare, BB ajunge cu câteva luni înaintea deschiderii celei de-a 6-a ediţii într-un moment de criză instituţională. Încheierea colaborării cu Nicolaus Schafhausen a generat o serie de acuzaţii[4] la adresa instituţiei BB. Schafhausen pregătea expoziţia „Belonging & Longing", cu o selecţie artistică centrată pe artişti originari din România care îşi desfăşoară activitatea în afara ţării. În februarie 2014, Pavilion anunţă noua echipă curatorială formată din Ştefan Voicu şi Gergő Horváth, ignorând atacurile din presă. Cei doi urmau să pregătească în mai puţin de patru luni expoziţia *Apprehension. Understanding Through Fear of Understanding*. În mai 2014, BB îşi deschide porţile, curatoriată de Gergő Horváth, după retragerea lui Ştefan Voicu printr-un mesaj diplomat şi lacunar postat pe pagina personală de Facebook. Comunicatul de presă transmis de echipa Pavilion la sfârşitul BB6 anunţă bombastic că proiectul „s-a bucurat de un succes fără precedent pentru un eveniment de artă contemporană în România"[5]. Tema BB6, înţelegerea prin frica de înţelegere, este una foarte consistentă teoretic, intersectând mai multe domenii de cercetare: psihologie, filosofie, sociologie sau politologie; fiind omniprezentă în istoria artelor. Foarte recent, pe scena de artă contemporană, problema „fricilor" a fost abordată de Nicolaus Schafhausen în „Salon der Angst" („Salonul fricii") la Kusthalle Viena şi de Cristina Ricupero în expoziţia „The Crime Was Almost Perfect" deschisă la Witte de With. În timp ce „Salon der Angst" începea traseul curatorial prin modernismul european, trecând de la fobiile expresioniste spre cele contemporane, „The Crime Was Almost Perfect" aducea în discuţie anxietăţi cotidiene. Ambele expoziţii revelau frica permanentă, simptomatică pentru condiţia umană care devine un instrument al persuasiunii ce foloseşte limitele cele mai profunde ale umanităţii. Fiecare lucrare expusă aducea o abordare nouă şi personală, traseele curatoriale propuse reuşind să comunice prin elementul particular un caracter general al acestui sentiment, real sau imaginar: că este inepuizabil. Sunt expoziţii care invită la meditaţie, deschid noi direcţii pentru cercetare şi atrag atenţia asupra fricii ca element identitar al fiecăruia. În ciuda temei ofertante, selecţia curatorului Gergő Horváth este una precară, o trecere sumară în revistă a câtorva idei generale, adesea pline de clişee. *Apprehension. Understanding Through Fear of Understanding* nu reuşeşte să ilustreze ideea pe care Horváth a propus-o pentru BB6: „Vor exista două motive principale în concept. Legătura dintre frică şi cunoaştere şi cum poate fi folosită ca

metodă epistemologică frica de cunoaștere în contextul politic. Frica ne urmărește din momentul în care ne naștem, toată viața. Este important să facem diferența atunci când frica este o consecință naturală la un lucru sau eveniment, când este administrată din diferite motive și cum putem folosi toate astea pentru a evolua și a nu rămâne blocați în frică”[6].
Expoziția bienalei reunește 22 de lucrări semnate de 19 artiști, împrăștiate în patru spații din București. Selecția este inegală valoric iar maniera de expunere nu reușește să integreze piesele unui traseu curatorial unitar prin care să se potențeze reciproc. În spațiul Pavilion Unicredit au fost alăturate proiecte semnate de Adrian Dan, Jan Kaila și Raqs Media Collective. Cap de perspectivă este o lucrare cheie a expoziției, printul gigant al ceasului semnat de Raqs Media Collective, o „meditație asupra timpului și a minții sensibile”[7]. Deși măsurabilă, trecerea timpului este resimțită diferit, proces interiorizat adesea sub forma unei anxietăți. Timpul „a canibalizat” tot (Hervé Fischer). Lucrările lui Adrian Dan și Jan Kaila sunt expuse separat, opțiune care salvează alăturarea aleatorie a celor trei lucrări. Adrian Dan chestionează obișnuințe legate de expresia fotografică, jonglând cu limite conceptuale ale prelucrării imaginii prin noile tehnologii. Jan Kaila își fundamentează conceptual lucrarea pe supoziția banală că o plimbare printr-un cimitir este perturbatoare din cauza fotografiilor aflate pe pietrele funerare. Lucrarea este o selecție a „celor mai interesante” (Jan Kaila) fotografii făcute prin cimitire. La Institutul pentru Cercetări Politice al Universității București au fost expuse la etaje diferite două instalații semnate de Matei Arnăutu și de Stephanie Syjuco. În timp ce Matei Arnăutu explorează propria biografie prin prisma fricii, prezentând obiecte cu încărcătură emoțională specifică; Stephanie Syjuco creează o instalație-tribut accesului la cunoaștere în era digitală. Absența totală a actului curatorial devine evidentă la Muzeul Țăranului Român, unde au fost alăturați 10 artiști inegali și tot atâtea discursuri separate. Expoziția începe cu un eșec pe pânză semnat de Dan Beudan în maniera deja uzată a școlii de la Cluj. Din fericire, piesa putea trece destul de ușor neobservată. Spațiul este dominat de lucrările lui Erwin Wurm, János Sugár, Bjorn Erik Haugen și Marilena Preda-Sânc, diferite reflecții socio-politice asupra unor instrumente ale puterii care generează frică. În același spațiu a fost rătăcit și un fragment din „Golden Hand”, semnat de Mihai Zgondoiu, o meditație artistică asupra propriei biografii. Așa cum reiese din textul curatoarei Olivia Nițiș[8] și din statement-ul artistului, acest proiect are în spate o investigație teoretică fără legătură cu tema bienalei. Noroc că frica poate să apară spontan oriunde, chiar și în cele mai neașteptate situații! Carlos Aires a construit o inimă din cuțite inscripționate cu o selecție din versurile unor hituri, care alătură dragostea violenței. Artistul își așează discursul ironic și ludic pe un suport finisat industrial și atent ordonat estetic. Tot reușite estetic sunt și instalațiile semnate de Gabriel Stoian și Zoltan Bela. Lucrările lor sunt formate din alăturări simbolice (intenționat) contradictorii, dar banale: un corb cu o crenguță de mălin în cioc (Stoian) și, respectiv, o cască militară cu aripi (Zoltan). Arantxa Etcheverria expune un cap de lup neo-pop, strălucitor și apropiat accidental de vizualul unor tricouri kitsch, nu de mult la modă. Rațiunea din spatele proiectului se bazează pe simbolistica lupului, o mitologie complexă care operează adesea cu termeni contradictorii. În hala enormă de la Combinatul Fondului Plastic sunt expuse instalații semnate de Filip Gilissen, Alejandro Vidal, Zoltan Bela și un rest al proiecției lui Jan Kaila din spațiul Pavilion. Filip Gilissen este ludic și pop în timp ce Alejandro Vidal este dur, politic, subversiv. Vidal chestionează abuzurile de putere făcute de instituțiile statului, spațiul unde legile sunt manipulate în funcție de interesele momentului. Expozițiile au fost completate cu o serie de prelegeri în care mai mulți artiști și-au explicat practicile.
BB6 depășește schema criticată a bienalei, dar iese și din logica unei expoziții curatoriate. Este o înșiruire de lucrări care nu comunică între ele și se intersectează vag cu tema propusă. Este o cuminte expoziție de galerie care confirmă faptul că „bienalele și piața artistică nu sunt contrarii, ci chiar unul și același lucru.”[9]

[1] http://bucharestbiennale.org/ro/despre/
[2] Therry Smith, *Thinking Contemporary Curating*, ICI 2012, p. 92
[3] Marius Babias, *Nașterea culturii pop*, Cluj, Idea Design & Print, 2009, p. 104
[4] *The Separation: A February Story with Blacklisting, Longing for a Biennale and the Unbearable Weight of Belonging* – Art Leaks, „Listele“ Bucharest Biennale 6. O punere în scenă – *Observator Cultural.*
[5] http://www.omniscop.ro/comunicat-de-presa-scurt-raport-final-bucharest-biennale-6-23-mai-24-iulie-2012-apprehension-understanding-through-fear-of-understanding/, ultima verificare 31.08.2014.
[6] Gergő Horváth într-un interviu nepublicat, pe care l-am lucrat în martie 2014.
[7] Raqs Media Collective, *Meanwile/Elsewhere (Fear and Understanding)* în Pavilion. Journal for Politics and Culture #7. *Aprehension. Understanding though fear of understanding*, 2014, p. 84
[8] Mihai Zgondoiu, ed Vellant 2013, pp 12-15
[9] Marius Babias, *Op. Cit.* p. 103

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - János Sugár, *Mute, ongoing project*, installation, five video loops between 10-20', 2005). Courtesy of the artist and Bucharest Biennale. Photo by Sorin Florea.
2 - Raqs Media Collective, *Meanwhile/Elsewhere (Fear and Understanding)*, vinyl, 1.3 sqm., 2014), Adrian Dan (untitled.reactor as JPEG image, dimensions: 11811x 5906, color space: RGB and c-print, diasec, 2012). Courtesy of the artists and Bucharest Biennale. Photo by Sorin Florea.

2

Apprehension.
Understanding Through Fear of Understanding

Bucharest Biennale 6 (BB6), May 22 – July 24, 2014. Locations: Unicredit Pavilion, The Visual Arts Fund Combine, The Romanian Peasant Museum, the Political Research Institute, Control Club and public spaces. Curator: Gergő Horváth

text by VALENTINA IANCU

The first edition of the International Biennale of contemporary art opened in Bucharest in 2005. The project has grown over time and succeeded in bringing together various artistic and curatorial practices from the sphere of socio-political art. Eugen Rădescu and Răzvan Ion, the managers of the Biennale, say that the project „promotes exchanges of art and ideas, by exhibiting contemporary art works and tendencies at a local and global level, thus fusing an international type vision of art and cultural exchanges, with the declared intent of getting involved in the life of the community and of enriching Bucharest's cultural resources." The five editions, curated by Eugen Rădescu (BB1, identity_factories, 2005), Zsolt Petranyi (BB2, Chaos – The Age of Confusion, 2006), Jan-Erik Lundström & Johan Sjöström (BB3, Being here. Mapping the Contemporary, 2008), Felix Vogel (BB4, Handlung. On Producting Possibilities, 2010) and Anne Barlow (BB5, Tactics for here and now, 2012) defined the identity of the Bucharest Biennale (BB) in the Romanian and international space.

Starting from the 2000s, the biennale institution has been increasingly criticised in the context of globalisation, of overproduction of art and of the freezing in a vitiated scheme of the thematic mega-exhibition type. „The question, in what processes are taking part the biennales which spread out over the globe, remains open, despite a rather pessimistic representation of the situation. Is it about cultural integration or about culturally legitimised economic segregation?" BB, a low-budget event, compared with other similar projects, is emerging from the criticised „recipe", concentrating on the promotion of socio-political art, very topical both at a narrative and at a visual level.

In full swing after the previous editions, BB hit a moment of institutional crisis a few months before the opening of the 6th edition. The end of the collaboration with Nicolaus Schafhausen generated a series of accusations against the BB institution. Schafhausen was preparing the „Belonging & Longing" exhibition, with an artistic selection centered on artists born in Romania who are working outside the country. In February 2014, Pavilion announced the new curatorial team, with Ştefan Voicu and Gerg Horváth as members, ignoring the attacks in the media. The two were supposed to prepare in less than four months the exhibition *Apprehension. Understanding Through Fear of Understanding*.

In May 2014, BB opened its gates, curated by Gergo Horváth, after the withdrawal of Ştefan Voicu through a diplomatically couched and brief message posted on his Facebook page. The press release issued by the Pavilion team

3

at the end of BB6 bombastically announced that the project had „enjoyed an unprecedented success for a contemporary art event in Romania."
The theme of BB6, understanding through fear of understanding, is very consistent theoretically, crossing over several fields of research: psychology, philosophy, sociology or political science; and it is ubiquotous in the history of arts. Very recently, on the contemporary art scene, the issue of „fears" was approached by Nicolaus Schafhausen in „Salon der Angst" („The Salon of Fear") at Kunsthalle Viena and by Cristina Ricupero in the exhibition „The Crime Was Almost Perfect" opened at Witte de With. Whereas „Salon der Angst" started the curatorial demarche through European modernism, switching from expressionistic fobias to contemporary ones, „The Crime Was Almost Perfect" brought into discussion everyday anxieties. Both exhibitions revealed the permanent fear, symptomatic for the human condition which becomes an instrument of persuasion, using the most profound limitations of humanity. Each exhibited work brought a new and personal approach, with the proposed curatorial paths succeeding in communicating, through the particular element, a general character of this real or imaginary feeling: that it is inexhaustible.
There are shows which invite meditation, open new directions for research and draw attention to fear as an identity element within each one of us. Despite the generous theme, the selection by curator Gergo Horváth was a precarious one, a summary review of some general ideas, often full of clichés. *Apprehension. Understanding Through Fear of Understanding* does not succeed in illustrating the idea that Horváth proposed for BB6: „There will be two main reasons in the concept. The link between fear and understanding and how the fear of understanding in the political context can be used as epistemological method. Fear haunts us from the very moment we are born, all our life. It is important to make the difference when fear is a natural consequence of something or an event, when it is administrated from various reasons and how we can use all these to evolve and not to stay frozen in fear."
The biennale exhibition gathered 22 works by 19 artists, spread over four spaces in Bucharest. The selection was unequal as value and the way it was exhibited failed to integrate the pieces of a unitary curatorial demarche through which they might mutually potentiate each other.
The space offered by Unicredit Pavilion brought together works by Adrian Dan, Jan Kaila and Raqs Media Collective. The highlight was a key work of the exhibition, the huge print of the clock signed by Raqs Media Collective, a „meditation on time and the sensitive mind." Although measurable, the passage of time is felt differently, a process which is often internalized as an anxiety. Time has „cannibalised" everything (Hervé Fischer). The works by Adrian Dan and Jan Kaila were displayed separately, an option which saved the random adjoining of the three works. Adrian Dan questions habits

4

linked to the photographic expression, juggling with the conceptual limitations of processing the image through the new technologies. Jan Kaila conceptually bases his work on the banal supposition that a walk through a cemetery is disturbing due to the photographs on the tombstones. The work is a selection of the „most interesting" (Jan Kaila) photographs made in cemeteries.
The Political Research Institute of the Bucharest University displayed two installations, on different floors, signed by Matei Arnăutu and Stephanie Syjuco. Whereas Matei Arnăutu explores his own biography from the angle of fear, presenting objects with a specific emotional charge, Stephanie Syjuco creates a tribute-installation to the access to knowledge in the digital era.
The total absence of the curatorial demarche became obvious at the Romanian Peasant Museum, where 10 unequal and as many disparate discourses were put together. The exhibition started with a failure on canvas signed by Dan Beudan in the already dated manner of the Cluj school. Fortunately, the piece could have been easily overlooked. The space was dominated by the works of Erwin Wurm, János Sugár, Bjorn Erik Haugen and Marilena Preda-Sânc, various socio-political reflections on fear-generating instruments of power. A fragment of „Golden Hand" by Mihai Zgondoiu became lost in the same space, an artistic meditation on his own biography. As results from the text by curator
Olivia Nițiș and from the artist's statement, this project is backed by a theoretical investigation unconnected to the theme of the biennale.
Thank God that fear can spring up spontaneously anywhere, even in the most unexpected situations! Carlos Aires built a heart from knives inscribed with a selection of lyrics from various hits, which brings love and violence together.
The artist rests his ironical and playful discourse on an industrially finished support, which is aesthetically carefully ordered. Other aesthetic success were also the installations by Gabriel Stoian and Zoltan Bela. Their works consist of (intentionally) contradictory symbolic adjoinings, which are nevertheless banal: a raven with a hagberry twig in its beak (Stoian) and, respectively, a winged military helmet (Zoltan). Arantxa Etcheverria exhibited a shining neo-pop wolf head, accidentally close to the visual of kitsch T-shirts in fashion not long ago. The reason behind the project is based on the wolf symbolism, a complex mythology which often operates with contradictory terms.
The enormous hall of the Visual Arts Fund Combine displayed installations signed by Filip Gilissen, Alejandro Vidal, Zoltan Bela and a piece of Jan Kaila's projection at the Pavilion space. Filip Gilissen is playful and pop, whereas Alejandro Vidal is tough, political and subversive. Vidal questions the abuses of power committed by the state institutions, the space where laws are manipulated depending on the interests of the moment. The exhibitions were completed with a series of speeches in which several artists explained their practices.
BB6 escapes the criticised scheme of the biennale, but it also escapes the logic of a curated exhibition. It is an array of works which do not communicate with each other and which vaguely intersect with the proposed theme. It is an unassuming gallery exhibition which confirms that „the biennales and the art market are not contrary, but one and the same thing."

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

3 - Stephanie Syjuco (*FREE TEXTS: An Open Source Reading Room*, installation, dimensions variable, 2012). Courtesy of the artist and Bucharest Biennale. Photo by Sorin Florea.
4 - Alejandro Vidal (*Any idea that can be defended is presumed guilty*, installation, paper plane folded with CIA original letter office paper, desk, dimensions variable, 2011). Courtesy of the artist and Bucharest Biennale. Photo by Sorin Florea.

HOME – (a work in progress)

1

***HOME – (a work in progress).* Artiști: Agnes Löricz, Dan Mihălțianu, Lorant Szathmáry, Zsófia Pittmann, Doris Schmid. Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA, Sfântu George, 28 iunie – 20 iulie 2014 Curatoare: Andrea Lehner**

text de **ANDREA LEHNER**

Filosoful Martin Heidegger numea dezrădăcinarea tot mai accentuată a omului modern „uitarea ființei", iar scriitorul Theodor Fontane constata că „De-abia străinătatea ne învață ce avem noi în patria noastră". Astăzi conceptul de „patrie" cunoaște o renaștere extraordinară, deși acesta se lasă cu greu definit în mod obiectiv. Pentru unii, reprezintă un sentiment patetic de prost gust, un clișeu idealizat sau doar o ficțiune, însă pentru alții reprezintă locul amintirilor, o lume liniștită și păstrată izolat. Pendularea între diferitele centre ale vieții noastre, între care ne este împărțită existența, a devenit astăzi o normalitate. O fi aceasta binecuvântare și blestem în același timp? În acest sens, titlul expoziției, *HOME* – (*a work in progress*), se referă la conceptul vag al patriei, care se leagă, pe de o parte, de reprezentări și convenții normative, iar pe de altă parte, de schimbări radicale și fluctuații. M-am născut la Oradea, am crescut cu limbile maghiară și română, la 19 ani m-am dus la Berlin, unde am avut experiența unei limbi, culturi și societăți cu totul noi pentru mine. După șederi mai lungi în Statele Unite și în Italia, mi-am pus întrebarea în repetate rânduri: cui aparțin de fapt? Patriei mele vechi sau celei noi, sau poate niciuneia? Mă bântuie de mult visul ca să dau acestui sentiment de ruptură, dar în același timp și de libertate, o întruchipare și s-o umplu cu suflet. Așa s-a născut concepția unei expoziții de grup, a cărei tematică reflectă patria și apartenența la o patrie, care a fost prezentată la MAGMA, în Sfântu Gheorghe. Căci poate exista un loc mai potrivit pentru realizarea unui proiect, care tematizează problemele alienării, emigrației, reintegrării, a existenței minoritare, a reîntoarcerii și a speranței, decât Transilvania? O regiune, o țară, România, care poate fi legată, pe de o parte, de tradiții, iar pe de altă parte, de întorsăturile politice, de schimbările sociale. Expoziția reflectă asupra unor năzuințe, probleme politice și economice, asupra rupturii interioare și schimbărilor de direcție, asupra tradițiilor și a rupturii cu tradiția. La urma urmei, întrebarea copleșitoare este dacă patria a devenit un concept care tinde spre a primi o semnificație

2

cu totul nouă? La fel, ca un „work in progress“, care se află în transformare continuă și neîntreruptă. Cei șase artiști internaționali expozanți – Lörincz Ágnes, Dan Mihălțianu, Szathmáry Lóránt, Pittmann Zsófia, Doris Schmid și Christoph Schlessmann – reflectează în operele lor la problematici care ne influențează acțiunile de zi cu zi și prezintă diferite perspective ale experiențelor trăite. De unde ni se transmit valorile și, de fapt, unde ne este locul? Avem nevoie de înrădăcinare, oare mai este posibilă aceasta? Cum putem să păstrăm tradiții într-o lume care se îndreaptă rapid către anonimat? Putem să ne simțim deodată în mai multe locuri acasă? Dacă da, poate deveni aceasta un model pentru viitor? Răspunsurile la aceste întrebări rămân neclare și încețoșate, pentru că sunt caracterizate de un proces aflat în continuă evoluție, ca și operele expuse la această expoziție.
În perioada postcomunistă, după 1990, în special Transilvania a fost marcată de o emigrație puternică. În speranța unei vieți mai bune, mulți oameni au căutat departe de patrie noi posibilități de integrare. Unii au reușit să dea o nouă expresie așteptărilor și dorințelor proprii și au găsit fericirea departe de patrie, alții, cuprinși de dorul de casă, s-au întors în țara natală. În acest sens, expoziția *HOME* – (*a work in progress*) este realizată într-un loc marcat de înstrăinare, plecare, reintegrare, de problematica minorităților, de culturi și limbi diferite, care devine astfel de o însemnătate deosebită pentru contextul expoziției.

3

Home - (a work in progress)

HOME – (a work in progress)
Agnes Lörincz, Dan Mihaltianu, Zsófia Pittmann, Christoph Schlessmann, Doris Schmid, Lorant Szathmáry
28.06. – 20.07.2014
MAGMA Contemporary Space
Sfântu Gheorghe, Romania
www.magma.maybe.ro

text by Andrea Lehner

The philosopher Martin Heidegger described the growing homelessness (Heimatlosigkeit) of modern man as "oblivion of Being" and the writer Theodor Fontane stated that "Only by experiencing the foreign can we truly learn what home means to us." Today we can experience a swift renaissance of the concept of "home", though it can be hardly grasped objectively. While for some it means a kitschy feeling of pathos, an idealized cliché concept or merely a fiction, for others it is a place of memories, a preserved world, resting in itself. Commuting between the different centers of our life between which our existence is divided has by now become normal. Is this a blessing and a curse at the same time?
In this sense, the title of the exhibition, *HOME – (a work in progress)*, refers to the elusive concept of home, which is related, on the one hand, to normative ideas and conventions and, on the other hand, to radical changes and fluctuations. I was born in Oradea, I grew up with the Hungarian and Romanian languages and when I was 19, I went to Berlin, where I experienced a language, culture and society that were totally new to me. After longer stays in the United States and in Italy I was pondering over and over again on where I actually belonged – to my old or to my new homeland, or to neither of the two? I had long been dreaming of giving a face to this feeling of being split into two but at the same time feeling of freedom, and to fill it with spirit. This is how the concept of a group exhibition was born, its topic reflecting homeland and identity, being presented at the MAGMA Contemporary Space in Sfântu Gheorghe. For can it be a better place for carrying out a project that raises the questions of alienation, reintegration, minority existence, return and hope, than Transylvania? That is, a region and a country, Romania, which can be brought in connection with traditions on one hand and with political turns and social changes on the other. The exhibition is about desires, political and economic questions, about being torn apart and about changes of direction, about traditions and breaks with tradition. In the background there lies the question whether homeland has become a notion on its way to get a totally new meaning. Just like a "work in progress" which is in continuous and ceaseless transformation.
The six international artists taking part in the exhibition, – Agnes Lörincz, Dan Mihălțianu, Lorant Szathmáry, Zsófia Pittmann, Doris Schmid, Christoph Schlessmann – reflect in their work on issues that affect our everyday actions and present various perspectives of lived experience. Where do we get our values from and where do we belong to at all? Do we need roots, is this still possible? How can we preserve traditions in a world rapidly moving towards anonymity? Can we feel at home in several places? If so, then can this become a model for the future? The answers to these questions remain unclear and blurry, because, similarly to the works presented at the exhibition, they are characterized by a process in continuous development.
In the post-communist period, after 1990, mainly the territory of Transylvania was characterized by a huge wave of emigration. In the hope of a better life people sought new ways of integration far from their homes. Some managed to give new expression to their expectations and desires and found happiness far away from home, while others, driven by homesickness, returned to their homeland. In this sense, the exhibition entitled *HOME – (a work in progress)* is realized at a place marked by alienation, emigration, reintegration, minority issues and diverse cultures and languages, acquiring thus additional meanings in the context of the exhibition.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Ágnes Lörincz Kreidefelsen, *Munți de vară/ Chalk Cliffs*, 2012, ulei pe pânză / oil on canvas
Foto: Lóránt Szathmáry
2 - Dan Mihălțianu, *Liquid Home*, instalație, proiecție audio-video pe două canale, discuri din vinil și coperți, printuri laser A4, alambic de cupru, sticle cu alcool, semințe de floarea soarelui prăjite, two-channel video and sound projection, vinyl discs and covers, A4 laser prints, copper still, bottles, alcohol, roasted sunflower seeds. Foto: Attila Kispál
3 - Zsófia Pittmann, *Make love*, 2004-2012, draperii de perete brodate / embroidered wall hangings, Foto: Attila Kispál

SIGMAR POLKE. Lecţii de ironie centrifugă

Sigmar Polke. Muzică de origine necunoscută. **Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. 7 mai – 22 iunie 2014**
Curatoare: Wiebke Trunk

text de **DAN BREAZ**

1

Pentru imagini el posedă doar un organ receptiv, nu unul productiv, iar pentru o chestiune atât de complicată cum este nararea unei poveşti în limbajul imaginilor, creierul său nu este suficient de simplu structurat. / Cât de lung este un metru? / Fiecare german posedă, din punct de vedere statistic, 10.000 de lucruri. / Nu se mai poate împiedica datul laptelui în foc prin presărarea feţei cu timp diluat. / Datul laptelui în foc se poate împiedica dacă se pune o talpă din catifea în papuci. / Somnul este o poţiune de înfrumuseţare excelentă, cunoscută oamenilor şi animalelor de pe vremea în care locuiau în pădure.

Unele dintre titlurile lucrărilor expoziţiei de la Cluj intrigă, în absenţa imaginilor. Ele intrigă încă şi mai mult în relaţie cu substanţa vizuală a lucrărilor. Voita desincronizare dintre ceea ce se spune în titluri şi ceea ce se vede în lucrări instituie un sistem de persiflare care, în expansiune centrifugă, subminează deopotrivă poziţiile pozitivismului epistemologic şi încredinţările metafizice.

Graţie parteneriatului dintre Centrul Cultural German şi Institutul pentru Relaţii Externe din Stuttgart, având-o în calitate de curator pe Wiebke Trunk, expoziţia face parte dintr-un amplu demers recuperator al operei lui Sigmar Polke, care s-a manifestat în plan internaţional mai ales începând cu anii '80 şi '90. Concomitent cu expoziţia retrospectivă *Alibis: Sigmar Polke, 1963-2010*, deschisă la MoMA (19 aprilie – 3 august 2014), expoziţia *Sigmar Polke. Muzică de origine necunoscută* pune în circulaţie, prin cele patruzeci de guaşe din 1996, un segment extrem de unitar din punct de vedere stilistic şi esenţial pentru înţelegerea întregii sale creaţii.

Sigmar Polke realizează ceea ce în termenii lui Jacques Derrida este un „pharmakon". Din punct de vedere vizual, acesta ar fi o unitate duală care nu este nici teză, nici antiteză, ci vector al conflictului semantic. Titlurile neobişnuit de extinse, unele – veritabile aforisme nihiliste, pun în criză estetismul artefactelor artistice, dar şi opoziţia figurativ-abstract. Prin urmare, ironia sa acţionează centrifugal, evoluând dinspre centrul unei energii subversive, înspre datele concrete ale problemei. Spre exemplu, suspiciunea în privinţa aservirii artei ca instrument de promovare a diferitelor ideologii sociale îşi precizează forţa satirică prin interogarea unor simboluri istorice semnificative: *Stânga, dreapta,– încotro să privească vulturul din stema Germaniei?*

Pentru că profesează o ironie anarhică, imună în faţa subordonării ideologice, conştiinţa artistică a lui Sigmar Polke investighează problematicile existenţiale, poziţionându-se în afara acestora, şi le sondează doar în măsura în care dislocă discursivitatea artistică înspre conţinuturi eterogene care aparţin existenţei sociale. Numai riscând, artistul are şansa ca, prin imitaţie parodică, să determine manifestările demonilor moderni să-şi dezvăluie propria natură distructivă.

Exponenţială în acest sens este lucrarea *Sphinx din colecţia Sigmund Freud / Teracotă grecească, Sudul Italiei, Secolul 5. / 4. î. Hr.*, care asociază câteva problematici deopotrivă coexistente şi contradictorii. Este vorba despre Sigmund Freud colecţionarul, dar şi despre viaţa cotidiană ca depozitar al tuturor terorilor pe care demoni moderni precum consumismul sau absurdul existenţial le sădesc în noi.

Utilizând iridescenţa vopselelor interferente, ca în *Negru cu amintiri frumoase*, sau distorsiunea punctelor Ben-Day, Sigmar Polke pune în lumină greşeli de reproducere. Pare să spună că anumite identităţi vizuale nu pot fi reproduse în imagine apelând la mijloacele figurative ale semnului iconic, pentru că, fie nu există un corp fenomenologic reprezentabil, fie entităţile identitare transcendente conţin erori de morfologie metafizică: *nicio secvenţă temporală, niciun „dacă", niciun „în timp ce",*

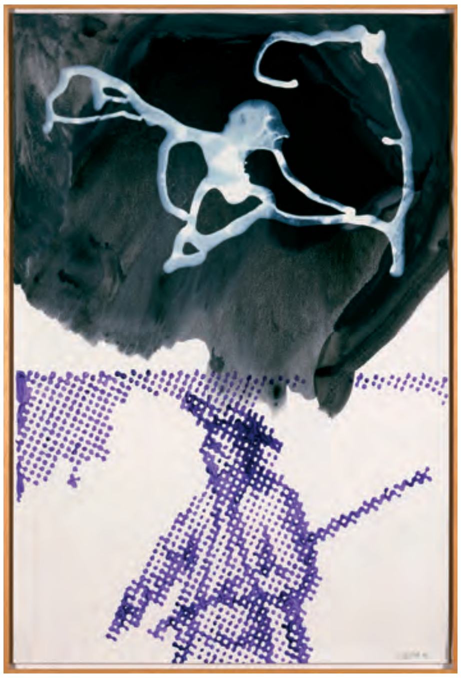
niciun „precum și”– nimic în afară de acest „Aici sunt” primitiv, nediferențiat, grobian al imaginii de pe pânză. Numai „existența prin altul”, numai urmele noastre în ceilalți și urmele lor în noi pot să configureze identități de sens al căror dinamism înseamnă re-atașare continuă în unități reversibile: *Transformați minciunile în vorbire, vorbirea în nonsens, dușmanii în timp și timpul în eternitate.* Re-atașarea atributelor identitare în unități reversibile se exprimă cel mai adesea prin „raster-picturile” sale, în care substanța cromatică iese din schema desenului realizat cu ajutorul punctelor, precum în lucrarea *Felurile de mâncare prea sărate devin din nou savuroase, dacă punem o coală de ziar sub covor.* Aici, petele de oranj, galben și gri ies din rețelele de puncte maro ale căror contururi descriu silueta unui călăreț, lăsând-o fără un conținut cromatic și volumetric previzibil. Așadar, absența este prezentată ca una dintre cele mai autentice prezențe, de unde și întrebarea din *Când vine în sfârșit cineva?* Astfel, exercițiul de discreditare parodică a dialecticii original-copie depășește tensiunea unui discurs privitor la valoarea operei de artă și își asumă calitatea unei judecăți despre disputa adevărat / fals la nivel existențial. *Muzică de origine necunoscută* mărturisește despre încorporarea defectuoasă a unor categorii imponderabile (precum originalitatea) sau presupus metafizice (precum inspirația), așa cum se sugerează și în *De la mijlocul anilor ’60 ei ar fi încasat aproximativ 30 de miliarde de mărci. Dar mai mult decât „prototipuri inovative și sisteme unice” nu au rezultat.* Prin dublarea contururilor din această lucrare, aparent o eroare de printare, Sigmar Polke ironizează pretenția de originalitate a unor creații și, în general, modul failibil în care se transformă scopurile noastre în acțiuni împlinite. În cele din urmă, ceea ce dezvăluie Sigmar Polke prin lecțiile sale subversive de ironie centrifugă este că procesul transfigurării poate instaura mereu alte coduri artistice, acordând tuturor variantelor putere de invariantă.

2

Summary: Sigmar Polke. Lessons of centrifugal irony

Some titles of the forty gouaches from the exhibition „Sigmar Polke. Music of Unknown Origin” (The Art Museum of Cluj-Napoca, 7th of May-22nd of June, 2014, curator: Wiebke Trunk) are intriguing mostly through the intended lack of synchronization between what is told in the titles and what is visible in the works. This generates a persiflage system, which undermines the arguments of the epistemological positivism. Sigmar Polke practices an anarchic irony, immune in front of the ideological dependence, therefore his artistic conscience stands outside the issues brought into question and is prepared to investigate them as far as it dislocates the artistic discourse in the direction of some heterogeneous contents, belonging to social existence. Accordingly, his irony reveals a centrifugal growth from the centre of a subversive energy, towards the concrete details of the issue. Using the iridescence of the interfering paints, as it is obvious in *Black With Good Memories*, or the distortion of the Ben-Day dots, Sigmar Polke reveals mistakes of reproduction. He seems to say that specific visual identities can’t be reproduced in the image. The figurative means of the iconic sign seem to fail because either there is no phenomenological body to represent, or the transcendent identity entities contain errors of metaphysical morphology, as it is expressed in the title *no sequence of tenses, no “when”, no “during”, no “not only but also” – nothing but the primitive, undifferentiated, uncouth “Here I am” of the picture.* Apparently printing errors, the doubled outlines or the lack of synchronization between drawing and colour, particularly criticizes the presumed originality of some creations and, generally, the fallible way in which our purposes are transposed in fulfilled actions. Thus, the debate referring to the original / copy dialectics leaves out the tension of a discourse concerning the value of the work of art and it assumes the quality of a judgement about the true / false dispute at an existential level. After all, what Sigmar Polke unveils through his lessons of centrifugal irony is that the transfiguration process can impose continuously new artistic codes, conferring the power of invariant to all the variants.

3



4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sigmar Polke, *using such laughably simple words like "always" or "never" or "unfortunately" or "aw"!*; 1996, guașă pe hârtie, 70 x 100 cm
2 - Sigmar Polke, *Flower water will not smell if you add a piece of charcoal*; 1996, guașă pe hârtie, 70 x 100 cm.
3 - Sigmar Polke, *Most highly valued are the ones whose scent only spreads a few centimeters around them and can only be detected in the immediate vicinity*; 1996, guașă pe hârtie, 70 x 100 cm.
4 - Sigmar Polke, *How long is a meter?*; 1996, guașă pe hârtie, 70 x 100 cm.

„Doi” la Timişoara

Dana Constantin / Marcel Bunea, *Doi*. Prezentări: Ruxandra Demetrescu, Victor Neumann. Muzeul de Artă Timişoara, 22 mai – 22 iunie 2014

text de **ADRIAN GUȚĂ**

1

Dana Constantin şi Marcel Bunea își contopesc pentru a treia oară traseele expozițiilor personale sub genericul *Doi*, de această dată la Timișoara. Sunt astfel prezentate publicului evoluții ale unor demersuri, etape conceptuale, ipostaze ale semnului plastic. În miezul ambelor „discursuri” se află un proces de abstractizare a imaginii, care se desfăşoară cu viteze diferite – mai rapid și mai categoric, într-un fel, la artistul bucureştean. Nu este vorba de o competiție în acest sens, ci de mecanisme neasemănătoare ale creației, de tipologii cel puțin deosebite una de cealaltă, ale sensibilității artistice. Se creează un soi de complementaritate plăcută ochiului, revelată în spațiul expozițional la aducerea împreună a lucrărilor.

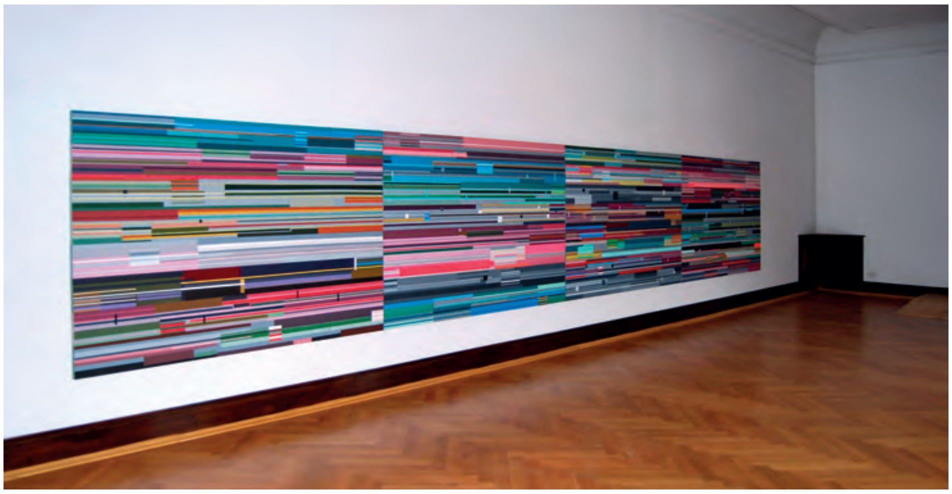
Ritmurile expunerii se nasc şi din ecourile ritmului ce guvernează geneza suitelor compoziționale ale fiecăruia dintre cei doi pictori. Vorbind despre ritm, putem să mai introducem o trăsătură comună a operelor, în opinia noastră: s-o numim, dacă ne este îngăduit, muzicalitate optică.

Marcel Bunea își autodefineşte sintetic modul de a lucra și a-şi prezenta lucrările prin cuvintele: „Pictez generativ și expun permutațional”. Enunțul este valabil pentru actualitate / perioada recentă, însă există antecedente, coborând în istoria operei, care mărturisesc despre o continuitate plurifațetată ce acoperă un arc amplu de timp. Putem, într-o anumită măsură, în ceea ce priveşte elaborarea generativă, să ne întoarcem până la seria *Nefârtaților* cu care s-a alcătuit prima și îndrăzneața (subversivă la adresa regimului comunist) personală, din 1986, a artistului, găzduită de Sala Atelier 35 a galeriei bucureștene Orizont.

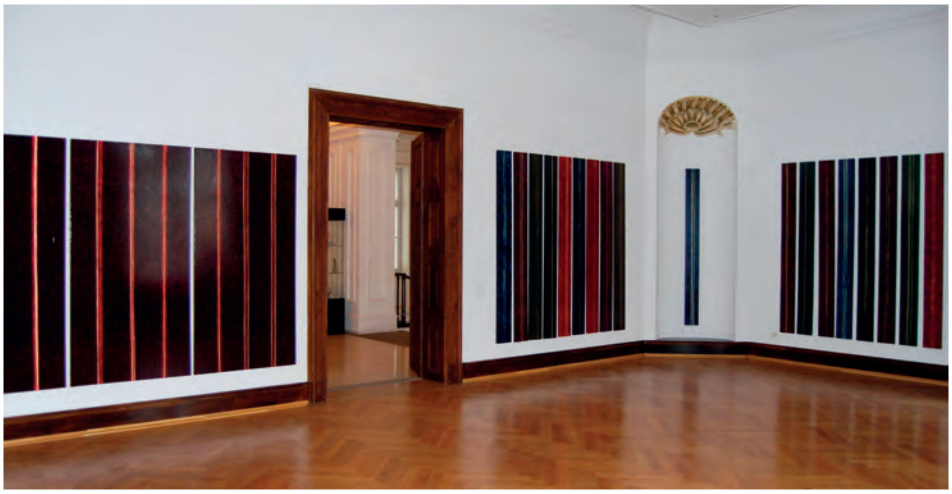
Procedeul permutațional este introdus de Bunea în contextul expoziției de pictură și al „acțiunii multimedia” (cum numește el întâlnirea limbajelor artistice) *Între chemare şi dispreț* (1991) de la Galeria Etaj ¾ din Teatrul Național București. Permutările sunt expresia dinamicii interne a unei situații, în cazul nostru, așa încât apelul la ele, atunci când pictura se integra unei acțiuni multimedia, devenea cu atât mai firesc.

Pictorul a lucrat din nou cu acest principiu în cadrul personalei din 2002 de la Muzeul de Artă Vizuală din Galați.

Marcel Bunea s-a exprimat, în timp, în mai multe limbaje, miza conceptuală, asumarea unei atitudini influențând și opțiunea tehnică, pe cea stilistică... Acțiunile multimedia au conținut, nu o dată, și o poziționare sociopolitică, o exprimare a unei mentalități, pe parcursul anilor ’90. Vorbim despre un autor practicant al artei alternative atât ca atitudine (față de sistem), cât și ca limbaj (prin raportare la cele tradiționale). Un autor autentic, percutant, reușind să capaciteze emoțional publicul prin aceste creații, care înglobează și *performance*-ul, și instalația sau raporturile artelor vizuale cu muzica și poezia. Pe de altă parte, pictura a fost și este alegerea lui majoră, pe care de ceva timp o reiterează mai apăsat ca oricând, pledând pentru și lucrând întru demonstrarea vigorii și tinereții fără bătrânețe a acesteia, totodată polemizând cu cei care susțin că pictura este inactuală și tind să absolutizeze importanța new media pentru timpul prezent al expresiei artistice. La nivel declarativ și faptic, Bunea al anilor 2000 este pictor în primul și în ultimul rând, pictura reprezentând pentru el marele adevăr, marea bucurie și marea încercare. Artistul



2



3

4

mărturisește că a mers adesea împotriva valului, nu bravând, ci mai degrabă ca o expresie a voinței sale de a-și păstra libertatea interioară / decizională.
In perioada actuală de creație, opțiunea lui pentru o abstracție treptat accentuat geometrică, poate că trebuie privită și ca un răspuns polemic față de interesul extins pentru pictura figurativă de substanță fotorealistă, ce are mulți adepți pe plan internațional și în România. Abstracția (a se citi și: abstractizarea) nu reprezintă o noutate în procesul de elaborare a imaginii la Marcel Bunea. Pictura lui, după primitivismul cu nuanțe neoexpresioniste al *Nefârtaților*, a devenit teritoriul unor întâlniri ramificate între figurativ și abstract, de pe la sfârșitul anilor '80 – începutul anilor '90. Figurativul era supus unei esențializări în cadrul căreia ecourile neoexpresioniste primeau, în contrapunct, replica unor încercări de disciplinare a formei, iar acestea din urmă conțineau, poate, și un „grăunte" postcubist, picassian; gestualismul abstract contribuia la rându-i la dinamica imaginii. O coexistență pașnică a abstracției lirice cu figurativul definește seria de picturi pe tablă *Negruargintiu* (2003). *Geometriile subiective* (2005) atrag la rându-le atenția în contextul care ne interesează: confruntările între forme geometrice fundamentale și gestualismul liber, între rațiune și sensibilitate (de fapt, rațiunea nu elimină mecanic sensibilitatea), anticipau, poate, direcția pe care s-a înscris mai de curând cercetarea plastică a lui Marcel Bunea și ale cărei împliniri recente ne sunt oferite în expoziția de la Timișoara.
„Necesitatea interioară" orientează în prezent creația lui Marcel Bunea – pictură în acrilic – către abstracția geometrică pură, la care artistul a ajuns avansând în procesul de abstractizare a formei. Nu întâmplător am pomenit faimosul principiu al lui Kandinsky. Gândirea plastică a lui Bunea conține repere care o apropie de platforma teoretică a celui ce a fost un mare deschizător de drumuri pentru arta abstractă. Pictorul din București afirmă că se situează în avangarda unei atitudini artistice spiritualiste și speră că se va asista în curând la o nouă epocă în care „spiritualul în artă" va reprezenta o caracteristică esențială – asemenea poziții confirmă convergența ideatică sus-menționată. Artistul nostru consideră că se întoarce la fundamentele picturii și plasează în prim-planul elementelor de limbaj plastic cu care lucrează acum linia dreaptă și tenta plată.
Este interesant că metamorfoza din ultimii ani a imaginii picturale a implicat uneori, ca stadiu, și recursul la fotografie: aceasta era punct de plecare prin alegere / „decupare" a unui cadru din realitate (întâi cea urbană, apoi aceea a atelierului); „declicul" inițial era prelucrat, transformat / abstractizat pe pânză și supus intențiilor compoziționale și cromatice ale pictorului; noua realitate, cea artistică, era eventual refotografiată și, în orice caz, trecea prin câteva etape de esențializare, distanța față de „motiv" crescând până spre dizolvarea acestuia. Ne gândim la pașii artistici făcuți de la *Le ciel bleu de Bucarest* până la *Pangratti 31*, serii cărora li s-a adăugat *Spațiul permutațional al prezentului*; e vorba, așadar, de fapte de creație dintre 2008 și actualitate. Prin lucrările prezentului, pictura lui Marcel Bunea se înscrie în marea familie a abstracției geometrice, de la suprematism și neoplasticism la minimalism, dacă nu cumva „fuga" orizontală a „benzilor" colorate ar putea duce gândul și la o variantă de continuare în contemporaneitate a revoluției formale propuse de futurism.
Monocromiile Danei Constantin, rezultate din suprapunerea mai multor straturi de culoare (ulei, glasiuri), continuă, dezvoltă, fie și prin mai acută focusare, rafinează idei și procedee din alte cicluri ale anilor din urmă. Misterul și revelația constituie, în opinia noastră, perechea conceptuală căreia i se subordonează efectele plastice cu care operează artista. Iar palimpsestul, în coordonatele condiției sale vizuale, cărora Dana Constantin le adaugă pe cele ale condiției spirituale, răspunde cu eficiență și delicatețe, în același timp, acestor intenții de sinteză între percepție și interpretare.
Fondul vegetal al compoziției, simplificat și serializat, densificat cromatic, ne duce cu gândul la universul simbolist, el însuși protector al unei ambiguități frematătoare între vizibil și invizibil. Discretele sau mai fermele traversări, de către semne ca niște tije de lumină, ale acestor „vegetații" captatoare și distribuitoare de unde ale unor nostalgii multiplicate, glorifică spiritul și îl nuntesc cu sensibilitatea... Mister și revelație. Pe de altă parte, suitele recente de lucrări ale Danei Constantin sunt înșiruiri de variante ale unei abstracții incomplet cristalizate, inspirat „necicatrizate". Geometriile vibrate și spiritualizate ale lui Rothko s-ar număra, credem, printre plauzibilele repere externe ale unui studiu comparat.
Acest al treilea episod al dublei personale Dana Constantin – Marcel Bunea se constituie, precum cele care l-au precedat, într-o cuceritoare pledoarie pentru forța și prospețimea de netăgăduit ale picturii și la mijlocul deceniului al doilea al secolului XXI.

5

6

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Marcel Bunea, *Pangratti 31*, acrilic pe pânză, 245 x 175 cm, 2012
2 - Imagini din Expoziția *DOI*, Dana Constantin & Marcel Bunea, Muzeul de Artă Timișoara, 22.05.-22.06. 2014
3 - Imagini din Expoziția *DOI,* Dana Constantin & Marcel Bunea, Muzeul de Artă Timișoara, 22.05.-22.06.'14
4 - Marcel Bunea, M.R.S., acrilic pe pânză, 245 x 175 cm, 2014
5 - Dana Constantin, *Vis. Revelare Albastră a(Ne) Vizibilului*, ulei pe pânză, 200 x 110 cm, 2011
6 - Dana Constantin, *Vis. Revelare Alternativa în Verde*, ulei pe pânză, 200 x 100 cm, 2013

Apparatus 22 – Buy me a Mystery

Apparatus 22, *Buy me a Mystery*
Galeria Nicodim, București, 20 iunie – 10 august 2014

text de **VALENTINA IANCU**

Galeria Nicodim a inaugurat la începutul verii noul spațiu expozițional aflat la primul etaj al elegantului Palat Cantacuzino cu două expoziții: un solo-show al colectivului Apparatus 22 și o selecție de lucrări din colecția lui Mihai Nicodim. Cele două expoziții organizate simultan au fost abil intercalate în spațiul generos al galeriei, într-o prezentare simplă și accesibilă.
Primul solo-show al colectivului Apparatus 22 organizat în București cuprinde 10 instalații realizate în 2013 și 2014. „Purtând numele uneia dintre noile instalații – *Buy me a mystery* –, titlul expoziției face aluzie la tensiunea, ironia și emoțiile încapsulate în lucrări ce pendulează între experiențe profund personale, pe care membrii colectivului le-au avut în lumea modei, și poziții analitice, dar totuși poetice, despre relațiile complicate și uneori cvasiinvizibile între modă, economie și politică", se afirmă în textul de prezentare al expoziției.
Inițiat în ianuarie 2011 de Maria Farcaș, Dragoș Olea, Erika Olea și Ioana Nemeș (1979-2011), colectivul Apparatus 22, semnează proiecte pluridisciplinare realizate printr-un proces de ficționalizare, în care sunt prelucrate elemente autoreferențiale într-o reflecție critică asupra realității actuale.
Desprins din labelul fashion Rozalb de Moura, Apparatus 22 folosește experiența din industria modei în prezentarea glamour a unei frumuseți de consum cu care jonglează în multiple configurări narative. În era statements-

1

2

urilor, Apparatus 22 aleg să expună lucrările fără explicații suplimentare. Misterul instaurat sparge schema semiotică obișnuită, diluând codul prin care mesajul este transmis / receptat și obligă privitorul să își concentreze întreaga atenție asupra imaginii pe care o poate conota cu propriile semnificații. Textul nu este eliminat total, ci redus cantitativ, estetizat și integrat obiectului artistic. Narațiunea este diluată în estetică. Obiectul artistic, fie *ready-made*, fie finisat industrial, este un *mise-en-scene* care apropie granițele melancoliei și utopiei (Lepenies), amintind ironic și ludic că „lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic" (Nietzsche).
Există o puternică mitologie în jurul percepției artei senzoriale, dar obișnuința obligă adesea la o raportare rațională, critică. La intrarea în spațiul galeriei, într-o nișă micuță, este inscripționat pe peretele înflorat un mesaj scris cu vopsea fluorescentă: „In the land of luxuria / We stood scavengers. / Things lose their lustre so. I pray this was fiction". Sentimentul claustrării a fost dublat de amintirea melancolică a unui Kairos îndepărtat, din perioada în care Maruca Cantacuzino locuia în palat.
Un amalgam de emoții mi-au invadat mintea în fața acestor lucrări. În următoarea încăpere sunt două instalații care l-au înlocuit pe Kairos cu Chronos. Florile artificiale împletite ca o coroană funerară, din care curg benzi de casete rupte, creează o poartă imaginară în zid (*The vestiges of reason*), sunt așezate lângă o piramidă din haină de blană ce flanchează o tăblie de pat (*Buy me a mystery*). Împreună aduc un sentiment apăsător al trecerii, al unui timp care canibalizează tot (Hervé Fischer). Instalația *Buy me a mystery* mi-a amintit efectele consumului în industria fashion. Câți iepuri au fost jupuiți în numele eleganței?
Un laitmotiv al expoziției este jocul cu mitologiile. Sacrul apare trivializat într-un profan pop, demistificat și semantizat critic sub forma unei uși strâmbe de altar creștin ortodox, realizată din pânză cu inscripția Grace. Mitul artistului și relația cu „patronii artei" este invocat în telegrama supradimensionată, cu textul scris cu litere din neon: „we share daydreams and templates for glory."
Lucrările fac apel la memoria afectivă și lasă narațiunea să se configureze individual în fiecare privitor. Spre exemplu, radioul vechi (Apparatus 22 + StudioBASAR + Sillyconductor – The Hour Broadcast), asemănător cu cel al bunicii, din care sunetele se aud difuz, m-a aruncat în timpul copilăriei. Expoziția se încheie cu grupul de instalații *Disco Punch*. Plăci de beton cu o serie de inscripții acoperite cu o perdea de fire subțiri de metal argintiu (beteală) care sunt mișcate de un grup de ventilatoare. Un memorial atipic, o baie de lumină dedicată Ioanei Nemeș, care invocă personalitatea uneia dintre cele mai autentice creatoare contemporane.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Exhibition view. Apparatus 22,
The vestiges of reason, instalație
(neon, flori artificiale, lemn, bandă magnetică),
2013, și *Buy me a mystery*, instalație
(neon, tablie pat, blană), 2014.
Foto: Dragoș Olea

2 - Exhibition view. Apparatus 22,
Disco Punch IV (dedicat Ioanei Nemeș),
instalație (3 plăci de beton, perdea de beteală,
ventilator din inox cu picior, structură metallică,
fir de oțel).
Foto: Dragoș Olea

Insula lui Horea Paştina

Horea Paştina – *Grădini.* Muzeul de Artă din Cluj-Napoca
4 iunie – 13 iulie 2014. Curator: Oliv Mircea

text de **DAN BREAZ**

Înainte de a deveni substantiv comun, *Utopia* lui Thomas Morus desemna o insulă a fericiților, de fapt, o imagine mentală care refuza realitatea, însă remodela totuși raportarea la aceasta, îndeplinind o funcție compensatorie. Expoziția *Grădini*, prima deschisă de Horea Paștina la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, prin ciclurile ferestrelor și ale scaunelor, provoacă fascinația vizuală prin aceleași argumente compensatorii, specifice evazionismului utopic.

Supradimensionând paradisiacul ca rezultat al unei ontogeneze mixte, creștin-laice, Horea Paștina propune o reprezentare extrasenzorială a senzorialului. Între *Amurg la Tescani* (1986) și *Tescani* (2014), se desfășoară o întreagă metamorfoză în care se face trecerea de la natura-materie, la geometria secretă a acesteia, astfel luând naștere o natură-idee, așa cum se poate vedea și în *Bradul* (2008), peisajele de la Panaci (cinci lucrări, 2009), ciclul câmpiilor (opt lucrări, 2010-2011), *Ușa* (2011), *Peisaj la Hodora* (2011), *Dunărea* (Dubova, 2012), *Grădina* (2013) sau *Grădina lui Mihai* (2014). Centrul de greutate a ceea ce constituie o estetică a revelației este tăcerea germinativă. Personajul uman acumulează cunoaștere înainte de a se regăsi în acțiune: *Fereastra Emiliei* surprinde tihna solitară a revelațiilor livrești, în vreme ce *Grădina din strada Rozmarin* (domnul și doamna Nasta, 1989) surprinde comuniunea tainică pe calea lecturii. În *Pianina Emiliei și crini* sau *Cobză și flori în fereastră* până și instrumentele muzicale devin semne ale tăcerii introspective, extensii umane în așteptarea inspirației divine.

Beatitudine a simțurilor eliberate de greutatea pornirilor primare, pictura lui Horea Paștina se integrează în repertoriul vizual al grupului Prolog, manifestând, cu toate acestea, o rezistență specifică la procesul purificărilor estetice antifigurative și antipaseiste. În *Grădini*, utopia paseistă a artei cu specific național este reformulată prin generalizarea imaginarului rural – care poate fi de oriunde – și prin disimularea fiorului religios.

Prin urmare, Horea Paștina creează morfologia vizuală a unui panteism contemporan, pentru care „transmisia" divină își diseminează mesajul în motivele unei iconografii laicizate, depigmentând culorile de certitudinea nuanțelor intense. În prezența porumbelului, un simplu scaun, înconjurat de o natură expansivă, disimulează ipostazele tronului lui Iisus sau al Fecioarei Maria din iconografia creștină. Consecința unei asemenea travestiri mundane a însemnului divin este tocmai accentuarea sensului de epifanie a actului picturii. Iluminate pe dinăuntru, grădinile lumești se dematerializează, devenind aurele unor corpuri fizice. Grădinile sale nu par să aparțină integral lumii fizice, dar nici nu se dematerializează, ca și cum ar juca rolul unor intercesori. Comunicatori eficienți ai cumpătării ascetice, „intercesorii" lui Horea Paștina au reprezentat, înainte de 1989, o satiră disimulată la adresa materialismului dialectic, provocând, în egală măsură, o ruptură de explicație printre căutările noului figurativism al anilor 2000. Astfel, orientării contemporane hiperrealiste, dublată de o perspectivă cinică, Horea Paștina îi opune un realism sintetic, dublat de o intransigență ascetică.

Selectate din perioada 1986-2014, lucrările din expoziție surprind felul în care grădina-refugiu, simbol al retragerii religioase, și grădina deschisă, domesticită și laică, alternează sau fuzionează, configurând un spațiu dual, așa cum este evident în întregul ciclu al grădinilor din strada Rozmarin.

În vreme ce reprezentarea realistă evocă plăcerea experienței empirice în lucrări ca *Flori de crin și flori de măr* sau *Fereastra* (varianta din 2011), prezența turlei de biserică în depărtare investește simplitatea purificată a spațiului fizic cu pregnanța însemnului religios. În ansamblul lor, scenografiile sale solitare par imperturbabile și pentru că avem de-a face cu un univers subtil antropomorfizat, în care integrarea prezenței umane este reprezentată mai degrabă prin semnele acțiunii sale, decât prin prezența sa efectivă.

Reprezentările numeroase ale crinilor din *Pianina Emiliei și crini, Crinii câmpului* sau *Scaunul* (varianta din 2010) sunt trimiteri simbolice la prezența Fecioarei Maria. Odată cu *Masa* (versiunile din 1986 și 2010), potirul, pâinile, peștii și strugurii par să-i evoce, într-un univers arhaic românesc, pe apostolii din Cina cea de taină și să ne cheme în prezența lor iluzorie.

Prin simbolismul său specific, prezența porumbelului pare să trimită la originea sacră a capacității umane de a construi o imagine de legătură între categorie – adică tronul divin – și corespondentul său empiric – adică scaunul gol, încadrat de un paradis floral.

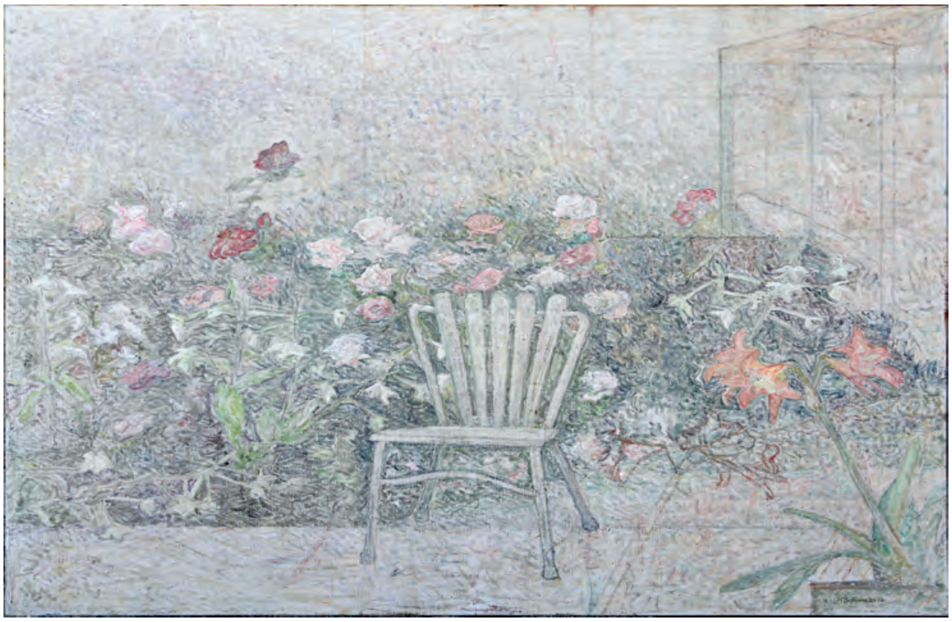
De altfel, în toate lucrările expoziției *Grădini* a lui Horea Paștina, obiectele au darul de a sugera fie prezența umanului, fie a divinității, cu drept egal de încorporare în universul său vizual, considerat ca punct de coincidență – o insulă a cărei locuire pare să fie soluția unei supraviețuiri utopice.

1

Summary: The Island of Horea Paştina

„Gardens", the first exhibition opened by Horea Paştina in Cluj-Napoca (The Art Museum, 4th of June – 13th of July, curator: Oliv Mircea), through its windows and chairs series, offers compensatory arguments to the visual fascination, specific to the utopian escapism. Accordingly, Horea Paştina's „island" is a visual image which refuses reality but, nevertheless, moulds our vision about it, sustaining a compensatory function. The works from the exhibition integrate in the visual repertoire of the Prolog group, though they manifest a specific resistance to the anti-figurative and anti-passeist aesthetic purifications. In „Gardens", the passeist utopia of the art with specific national features is reformulated through the generalization of the rural imaginary – which can be from anywhere – and through the dissimulation of the religious feeling. Hence, Horea Paştina creates the visual morphology of a contemporary pantheism, for which the divine „transmission" disseminates its message in a secular iconography of motifs, infusing the intense hues a bright discolouration. Nevertheless, his gardens belong neither to the material world, nor disintegrate. Accordingly, these are a kind of metaphysical "intercessors" which discretely satirized the dialectic materialism before 1989 – and after 2000 they opposed the ascetic intransigence to the cynical immanent reality of the new figurative painting. While the realist representation evokes the pleasure of empirical experience in works like *Lily Flowers and Apple Tree Flowers* or *Window* (the 2011 version), the bell tower in the distance invests the purified simplicity of the physical space with the religious signs' persuasive power. As a whole, his solitaire settings display an undisturbed calmness which originates in a universe discretely invested with anthropomorphic presence. Consequently, things seem to be humans or divinities with equal right to incorporate in Horea Paştina's visual universe, considered as a point of coincidence – an island which seems to assure the utopian survival.

2


3

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Horea Paştina, *Grădina din strada Rozmarin*, 1988, ulei pe pânză, 146 x 382 cm
2 - Horea Paştina, *Crinii câmpului*, 2012, ulei pe pânză, 100 x 150 cm
3 - Horea Paştina, *Scaunul*, 2010, ulei pe pânză, 130 x 161,5 cm.
4 - Horea Paştina, *Peisaj la Hodora*, 2011, ulei pe pânză, 73 x 92 cm

Delfini gelatinoşi

1

***Kinema Ikon. Serial. Sezonul I* • reVoltaire: *Fifty Mississippi*; Bogdan Tomșa: *Synthetic Space*; A.L.K.M.Y., Iv Daqu, Golem, Neuro, Newclearfairy, Pnea, Lavinia Grama, Amalia Ignuța, Traian Selejan, Andrei Grec, Cătălin Indreica, Maria Tămășan: *CRACIUNIKON*; gH.: *Ink & Blood*; IC RC: *Miroase a pești de Sticlă*; Sergiu, Vulpilandia, Selfmademusic, Cosmin, Lavinia: *The Garden Of Freaky Delights*; Nita Mocanu: *Jurnal evaziv*; Mihai Păcurar: *Your Name Here*; Sălăjan Mihai: *Tribology*; Bogdanator: *Utopia* • Muzeul de Artă Arad, 2013-2014**

text de **ADRIANA OPREA**

Kinema Ikon comes back. La Muzeul de Artă din Arad treci prin sălile vagon ale unui tipic muzeu de artă provincial – adică minunat în felul lui – plin de pictură din secolul al XIX-lea, parchet și mobilier Biedermeier și ajungi la un ultim spațiu care te primește în beznă cu ecrane și lumini magenta.

Catalizatorii Kinema Ikon-ului, Călin Man și Gheorghe Săbău, au gândit un program de expoziții care să intre sub umbrela lui, dar care să nu fie ale lor. Nu ei sau vreun alt membru veteran al colectivului, ci „aripa tânără" e protagonista (invitată de altfel și în 2005 la MNAC). E ceva pui de dinamică generațională aici, cum e și între Man și Săbău, de altfel. Aripa tânără e formată din artiști în general legați prin formație de Timișoara și de *artist nest*-ul KF – pentru neinițiați, un local simpatic în centrul orașului Arad –, unii dintre ei foști elevi ai lui Gheorghe Săbău la Liceul de Artă din aceeași localitate. „Cei mici" respiră proximitatea maturilor, au ceva din aerul lor, dar în rest nu le seamănă. De unde particularitatea de ritm și de funcționare a antreprizei, ca și pariul ei.

De parcă reVoltaire (Călin Man) ar semăna cu Geosab (Gheorghe Săbău); cei doi sunt un cuplu alchimic special în arta vizuală românească. Au tras o linie și au numit „serial" construcția începută în ultima sală de expunere, dată în grija lor la muzeul din Arad; „serial", adică ceva care merge pe sezoane, după modelul serialelor TV care sunt azi, cum știm, noile filme.

Primul episod a fost „filmat", adică expus de reVoltaire ca să încălzească atmosfera. Au urmat celelalte 9, în total 10 episoade cu protagoniști tineri, din toamna lui 2013 până în vara lui 2014, pentru a căror includere în serial, condiția eliminatorie a fost prescrisă de sintagma de foc Kinema Ikon: să facă ce-or face dar să aibă imagine în mișcare, să aibă *moving image*.

Nu se vorbește prea mult acum despre Kinema Ikon. Lucrurile se petrec la Arad și sentimentul e ca și cum ți s-ar livra o ciocolată la o altă adresă. Trebuie să te duci acolo să o iei. Dar și Clujul e ca și cum ți s-ar așterne o prăjitură, la fel de gustoasă, la o altă adresă. Trebuie să te duci acolo să o iei. E adevărat, contează cum îți joci adresa, poziția și necentralitatea. Ce se întâmplă de la un timp cu Kinema Ikon la Muzeul de Artă din Arad poate ține de asumarea activă a unei asemenea poziții. În termeni de *kunstgeographie* e tot un fel de a-ți juca adresa, locul, necentralitatea.

2

Prin această nouă mutare, prin acest nou program de expoziții, Kinema Ikon vrea, de fapt, să semnaleze că ne uităm puțin cam mult, cu gâturile cam prea înțepenite, noi cei din arta românească actuală, înspre câteva puncte fixe, mereu aceleași, ale artei globale. Că o facem, chiar se întâmplă. Hai să șlefuim, să schimbăm lentila și dalta, ecranul și tastatura, spune Kinema Ikon. Să relativizăm și să rafinăm discuția noastră despre arta actuală. Pe scurt, haideți să mai vorbim și despre altceva și haideți să mai facem și altceva în arta din România. Altceva decât ce? Știm decât ce.

Știm dacă ne gândim că instalația multimedia, cinematicul, *expanded screen-reliant art* sau cum li se mai spune, nu sunt nici termeni, nici probleme, nici practici curente în arta românească de azi. Sunt necentrale. Ca să vezi în ele un *issue*, se cere să fii sensibil la: întuneric (da, la întuneric), la lumini colorate, proiecții care pâlpâie, trenulețe de jucărie care traversează electric peisajul eterogen format de miriade de obiecte minuscule de plastic, mâini țepene care țin globuri scânteietoare, manechine îmbrăcate în blană, delfini mici gelatinoși, manechine cu aripi, figurine pulsatile, copăcei de hârtie, capete de automaton secționate, pene de păun, cabluri, roboței care pășesc pe tălpici. Multă instalație, cu luminiscențe, fără luminiscențe, în *white cube*, în *black box*. Proiecții mari. Sintagme luminoase cocoțate pe socluri dinspre care lumina ricoșează ca în peștera lui Platon. La un moment dat, într-o îngustă eprubetă picură cu ajutorul unor brațe metalice de pseudomecanism descărnat, sânge: „must be written in blood and ink". Niște uriașe limbi roșii tumefiate atârnă de gâtul unui homunculus supradimensionat, un sac cu gâlme ale cărui picioare ies din dușumea.

Se țese, timid, o mică vrajă prin toate astea (*enchantment*). Se țese întâi și întâi prin simplul fapt că e vorba de instalație. Aranjamentul minuțios, hiperatent, bibilicos, al fiecărui episod, e primul aspect care sare în ochi în acest „serial". Instalația are darul ăsta, să auratizeze, să vrăjească obiectele banale pe care le absoarbe în ea (Boris Groys e marele ei apologet în acest sens). Tot instalația – ceva care e fixat, plasat, care stă – aduce un

3

efect invers celui programat (imaginea în mișcare), căci toate episoadele au ceva de expunere, *monstration*, o rezistență la discursiv și la narațiune care le conferă un caracter idiosincratic. Se mișcă ceva, dar lucrurile se întorc înapoi, rămân tot acolo, în carapace. Niște mici enigme. Perdeaua imaginară pe care trebuie să o dai la o parte, ca la Luna Park, ca să intri în această cameră magică, în acest mic *environment* imersiv, cu jocuri de lanterne acomodat de Kinema Ikon, este perdeaua „scenei" artei românești care ne spune, de sub lumina puternicelor reflectoare internaționale, că filmul în care trebuie să ne aflăm acum e altul. Nu acesta. De ce nu acesta? Poate că răspunsul are a face cu faptul că e ceva regresiv și infantil în colecționarea și etalarea acestor păpușele, figurine, jucărioare de plastic, asamblate cu răbdare și pedanterie ca într-un joc când marii părinți ai artei nu sunt acasă. E ceva primitivizant (ca monstrul cu limbi roșii, ca titlul *Tribology*), ceva repliat și păstrat la întuneric, printre refracții, difuzii și pulsații fosforescente, ceva, ziceam (după alții), de peșteră platoniciană *black box* pe stalactitele căreia dansează umbre.
Vraja se țese și prin magnetismul subtil al proiecțiilor, e un microcâmp imaterial în care plasticul, gelatinosul, stridentul și hiperartificialul industrial fac corp fremătător, compact, într-o obscură acumulare frenetică. Totul e minuscul și supraacumulat, un șuvoi de obiecțele strident mărite prin multiplicare. În aceste camere cu jucării de plastic e mult material prelucrat, o diversă materialitate procesată industrial, polimeri, pigmenți, agregate chimice. Informul, dezordinea, declasarea tuturor acestor lucrușoare (*informul* lui Bataille) ascund efortul tehnologic din spate. Câte mașinării, ateliere, mâini, ustensile, pentru a produce un asemenea delfinaș de plastic. Ce repliere de la mare la mic. Aproape toate instalațiile serialului au ceva repliat, de închidere și oboseală, de încolăcire regresivă în propria minte, de risipă vaporoasă, entropică într-un *junk* fantasmagoric. Obiecțelele sunt idoli mici, *uncanny*, fetișuri pentru plăceri stranii, cultură de masă revrăjită, fantasmatizată miniatural.
Lumea asimilează Kinema Ikon cu cei doi maturi, Man și Săbău (poate că seamănă între ei, totuși). Stilul lor e stilul lor: atrag oameni în acest agregat interuman gelatinos care e Kinema Ikon, după care degajează, deschid spațiu de desfășurare (el putând fi cineclubul dinainte de 1989, revista *Intermedia*, cataloagele scoase de ei periodic sau, mai nou, sala de la Muzeul din Arad). Stilul acesta dă încă un sens prezenței lor cumva pe după cireș, puternică prin indirectețe (tocmai de aceea, ca să comentezi ce se petrece la Arad, exact despre cei doi nu trebuie să vorbești, cum ești tentat să o faci). Cu atât mai mult cu cât *Wunderkammer*, expoziția ciclică pe care Man și Săbău vor să o reitereze la fiecare nou sezon al serialului (din nou ciclicul), se răsfrânge în „curiozitatea" de spirit, de aer, de compoziție, a fiecărui episod făcut de artiștii tineri (poate că ei le seamănă maturilor, totuși?).

4

Kinema Ikon ar fi așadar un caleidoscop vizual dotat cu o conștiință (cică a zis-o Baudelaire, dar parcă în legătură cu altceva). Nimeni nu poate spune exact ce e Kinema Ikon, nici măcar inițiatorii înșiși. Se spune de regulă ce nu e, Kinema Ikon e ceva definit prin negativ. E o entitate mai degrabă mentală, o fantasmă. Dacă pentru *outsideri* accesul la recentele întâmplări Kinema Ikon de la Arad se face de regulă prin Man și Săbău, „cei mici" caleidoscopizați în serial, deși protagoniști, le pot părea eclipsați, puși în umbră. Chiar sunt. Poate de aceea această perspectivă asupra lor e incorectă, ar zice Ștefan Tiron care îi cunoaște pe tineri mai bine; alta ar fi dacă accesul la ei s-ar face dinspre activitatea lor de la Timișoara, care e numai a lor, distinctă de participarea la „experimentul Kinema Ikon".
Golem, Neuro, Pnea, A.L.K.M.Y., IC RC, plouă cu supranume. Și acest deghizament poate fi tot ceva pe după cireș (nu o spun ironic), ca o repliere, o învăluire și o risipă (cu sensul de împrăștiată supraabundență miniaturală, cum e producția lor „regresivă") ce se confirmă în prezența mai mult decât discretă pe care ei o au pe scena locală mare. Dar nici ea, „scena" cum i se spune, nu are o prioritate în multimedialul acesta imersiv întrucât, tipologic (în sensul ilustrat mai sus), el e ceva regresiv, entropic, cinematic, spectacular-fantasmagoric. Or ieșind în lume, pășind acum pe scena la propriu mare, arta românească vrea să fie simbolic exact opusul, vrea să actăm în plină lumină, maturi, formați, perfect structurați și intelectualizați în fața lumii. Să defilăm sub marile reflectoare. Departe, cât mai departe, de camerele întunecoase.

(Variantă augmentată a textelor despre Kinema Ikon, publicate anterior de Adriana Oprea în revista *22* și în catalogul *Kinema Ikon, Serial, sezon 1*, 2013-2014).

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1, 4 - Sergiu, Vulpilandia, Selfmademusic, Cosmin, Lavinia, *The Garden of Freaky Delights*, *Kinema Ikon serial, sezonul 1, episodul 6*, 21 februarie – 10 martie 2014. Credit foto: Sergiu Sas
2 - gH, Ink & Blood, Kinema Ikon serial, sezonul 1, episodul 4, 15 - 29 ianuarie 2014. Credit foto: Kinema Ikon
3 - Sălăjan Mihai: *Tribology, Kinema Ikon serial, sezonul 1, episodul 9*, 9 mai 2014. Credit foto: Florin Hoșnoiu

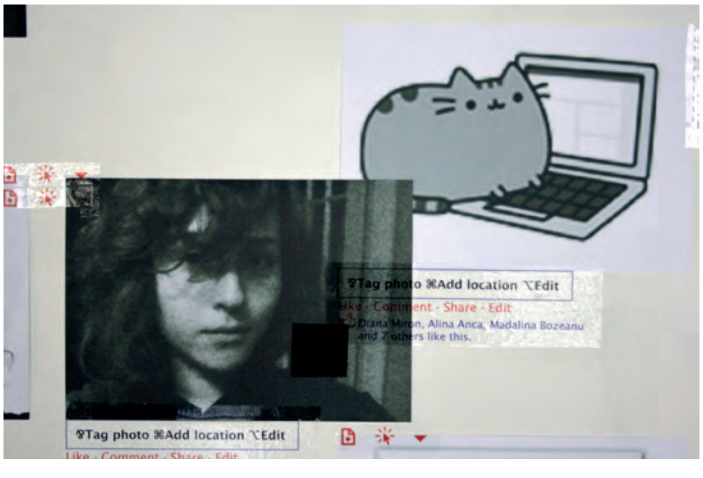
Nucleu 0001

Nucleu 0001, Artiști: Vlad Anghel, Alina Marinescu, Gabriela Mateescu, Adina Mocanu, Marina Oprea, Alexandra Șoldănescu, Alexandra Terzi, Alexandra Sand, Oana Stanciu, Tăietzel Ticălos, Alexandru Tristan, Vangjush Vellahu; Sala Tipografia, București, 10 iunie – 10 iulie 2014

text de **ADINA MOCANU**

1

Nucleu 0000 dorește să promoveze acei artiști „in-between”, aflați în zona gri de după absolvirea unei universități de artă, suficient de experimentați ca să realizeze proiecte coerente și suficient de tineri ca nimeni sau aproape nimeni să le recunoască existența. Fără susținere, mulți dintre ei vor lua drumul studiourilor de publicitate sau al oricăror alte joburi bine plătite și istovitoare, regretând etern și declarând că nu au fost îndeajuns de duri. Și chiar dacă mitul spune că cei mai persistenți reușesc, noi artiștii nu suntem antiperspirante. Și nu mă refer aici la selecția naturală a artiștilor, care este iminentă, ci la descurajarea prin legende – a căror sursă este necunoscută – transmise prin viu grai între tinerii artiști. Astfel aflăm că trebuie să expui în X loc, să participi în Y proiect și să fii în gașca Z ca să reușești. Sau să pleci din România, că așa e mai bine, iar turismul universitar vestic este o afacere ce merită încurajată.
Nu este de mirare că această inițiativă a venit de la un om aflat în aceeași situație, Gabriela Mateescu, absolventă a secției de Arte Grafice a Facultății de Arte Plastice – Universitatea de Arte din București – secție nu foarte bine cotată în mica piață de artă românească, dar în care, an de an, zeci de adolescenți își pun speranțele. Ea dorește să rămână în România, să lucreze ca artist și să își câștige existența astfel. Crede că soluția este tocmai în a rămâne și în a educa publicul, iar (foarte) tinerii artiști reprezintă un potențial neexplorat încă. Este adevărat, nu toți tinerii artiști se vor impune ca nume strălucitoare, purtătoare de succes și recunoaștere, mulți vor renunța și se vor dedica unor alte ocupații. Dar și unii, și alții vor avea de câștigat, prin exercițiu și alăturare. Nucleul 0000 își propune să ofere o gură de aer și o satisfacție imediată tinerilor artiști, intenționează să îi expună, să îi provoace, să îi hrănească cu public, să le confirme prezența. Cu resurse minime – deocamdată – și mult entuziasm, Nucleul 0000 a realizat primul proiect-eveniment, expoziția din cadrul Sălii Tipografia, cu titlul *Nucleu 0001* (la fiecare eveniment numărul va crește *Nucleu 0002*, *0003*, *0004* etc.). Nu sunt exclusiviști și nu se auto-declară ca fiind purtători ai unicei cunoașteri artistice posibile bucureștene. Își doresc doar să practice ceea ce au învățat, ceea ce cred, nu sunt egoiști, experimentează și își asumă eșecul și reușita cu mult curaj. În continuare vă voi prezenta succint lucrările prezentate în expoziția de la Sala Tipografia, din perioada 10 iunie – 10 iulie 2014, pentru a vă familiariza cu numele acestor tineri și dorințele lor artistice. Vlad Anghel propune un soft digital, *Augmented reality*, cu foarte mare succes la public prin prisma interactivității. Lucrarea Alinei Marinescu, *Mergând către locul din spatele frunzelor* vorbește despre frumusețe și înconjurarea omului cu lucruri frumoase. Alina experimentează o tehnică cu vechime, gravura, iar lucrările sunt senzuale și rafinate. Gabriela Mateescu propune o instalație interactivă, cu un aer ce amintește de



2

3

4

școala conceptuală de la Cluj. *Curiozitatea a omorât publicul* (pământ, plante, cutie neagră, text, sârmă ghimpată) prezintă efemeritatea lumii, a actului artistic, a noastră ca indivizi. Contrastul dintre sârma ghimpată și florile de grădină pe care aceasta le protejează, precum și textul din cutia neagră conduc spre un punct de tensiune construit cu inteligență și empatie.
Eu (Adina Mocanu) am propus un *performance* durațional în care reduceam prin șmirgheluire corpul unui cub de lemn până la dispariția completă a acestuia, cercetând granița și identitatea obiectului.
A better you, lucrarea-carte-obiect a Marinei Oprea problematizează ideea de carte *self-help*, eficiența metodelor folosite de această psihologie populară, precum și gradul de moralitate al acestora în contextul descurajării stărilor mai speciale considerate anormale. Cartea-oglindă a Marinei încurajează cititorul la introspecție și găsirea de soluții specifice problemelor sale. *Performance*-ul Alexandrei Sand, *Transbussines* mizează pe starea imediată pe care o dă privitorului, pe absurditatea și în același timp naturalețea situației. Alexandra Șoldănescu propune un performance în care unește prin mers Universitatea Națională de Arte și Sala Tipografia, marcând traseul cu firmituri de pâine, creând o nouă ipostază fizică și socială în paralel cu o cartografiere mentală a spațiului.
Oana Stanciu Mură-n-gură tratează cu mult umor tema *self-help*-ului artistic și problemele noastre pornind de la expresia *Mură-n-gură* – a primi ceva nemeritat – și aduce în discuție atitudinea unor artiști care de multe ori așteaptă să primească bani sau foloase necesare supraviețuirii, precum și granturile din Vest care plătesc artistul pentru simpla lui existență. Suntem oare atât de prețioși? Alexandra Terzi își expune propriul profil de Facebook (*Facebook Gallery – a permanent exhibition*), schimbând practic locația poveștii sale virtuale de pe internet pe pereții galeriei. Asocierea dintre *wall*-ul virtual și *wall*-ul *white cube*-ului, precum și practica multor artiști tineri care folosesc Facebook-ul ca spațiu de expunere recomandă proiectul ca fiind începutul unei cercetări despre binomul spațiul virtual – operă de artă. Tăietzel Ticălos propune un *performance* în care Tarotul devine pretextul unei comunicări intime, o modalitate directă de întoarcere și reflectare asupra sinelui. Fiecărui participant i se atribuie 15 minute de atenție constantă. Prin seria de lucrări *New Aesthetic*, Alexandru Tristan surprinde juxtapunerea dintre virtual / digital și realitate. Lucrările selectate din cadrul artei universale sunt reinterpretate din prisma erei digitale si a elementelor grafice tipice acesteia, ca produse ale culturii moderne de interconectivitate. *Dilema*, video-ul lui Vangjush Vellahu, ne introduce într-un dialog bizar, universal și absurd în același timp. Pornind de la ideea unui dialog și situații imaginare, lucrarea ne vorbește despre discurs, clasă socială, intelect, ideologie a personajului într-o construcție teatrală. În speranța că v-am stârnit curiozitatea, relatând cu drag de la fața locului, vă salut.

5

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Transbussines*, performance – Alexandra Sand
2 - *Facebook Gallery – a permanent exhibition*, print screen - Alexandra Terzi
3 - *Augmented reality*, soft digital – Vlad Anghel
4 - *Mergând către locul din spatele frunzelor*, gravură – Alina Marinescu
5 - *The cube*, performance – Adina Mocanu

Arte factum

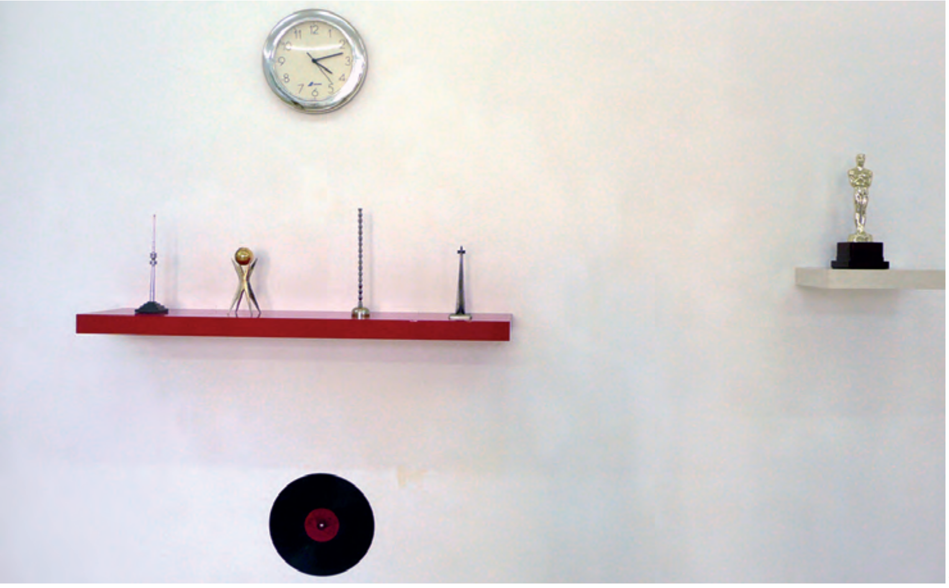
Teodor Graur, *Nostalgia*
Tranzit, București
18 iunie – 18 septembrie 2014
Curatoare: Raluca Voinea

text de **ADRIANA OPREA**

1

Teodor Graur e un artist cu presă bună în general; curatori, critici, istorici de artă români au scris despre el, au lucrat cu el de-a lungul timpului și l-au lăudat. Dar parcă nu pe unul și același Graur, fiindcă e vorba de cineva care, cel puțin aparent, și-a schimbat mult producția și stilul odată cu timpul.
„Am practicat mereu o artă de context”, spune undeva Graur. În anii ‘80 el face „imagine” și „activează underground”. În ‘90 devine performativ, practicând o artă de atitudine („acționistă” ar fi termenul), aceasta fiind și epoca în care lucrează și expune alături de Olimpiu Bandalac, împreună cu care vor forma grupul Euroartist (1994-1995). Pentru ca în anii 2000 să revină la imagine, producând obiect, instalație, „artă de construcție”. Contextul lui, cum o spune tot el, a fost mereu „problematica României”. Ai crede că după primul deceniu postcomunist, greu și apăsător, această problematică ar fi dat înapoi. În anii ‘90, Graur performa relația Estului cu Vestul, întreba lumea în acțiunile lui unde se află România și unde poate fi ea găsită pe harta Europei și a lumii, era preocupat de problematica emigrării și-și vedea țara ca pe o navă care străbate spațiul stând pe loc (românii ca „navigatori sedentari”). Casa Poporului era pentru el un castel contemporan al cărui proprietar, un Sigfried absurd, îngenunchease pentru câteva decenii o țară-ntreagă. Graur decupa stele din fierătanii vechi, adunate de pe la inombrabilele demolări ordonate de un același Sigfried, șantiere lăsate în paragină pe care anii ‘90 le-au prins încă înainte ca peisajul, încet-încet, să se schimbe. Pe-atunci Graur începea, conform propriei mărturisiri, să pună bucată cu bucată, cărămidă cu cărămidă la Muzeul Graur, o arhivă personală de obiecte găsite și reciclate, fetișuri dragi unui artist estic obsedat de propria condiție.
Imediat după schimbarea din 1989, contextul era oricum, numai o nostalgie nu. Nostalgia presupune distanță (reală sau imaginară). În schimb, acum, contextul, și nu doar în România, este profund nostalgic. Bântuie un sentiment de adâncă pierdere, iremediabilă, un univers afectiv al pierderii minunat descris pe parcursul unei cărți întregi de către Svetlana Boym (*The Future of Nostalgia*, 2002). E o pierdere nu neapărat deplânsă, cât savurată, consumată cultural pe îndelete. Tocmai aici e problema; farmecul unei asemenea nostalgii căreia, într-un fel sau altul, îi suntem azi mai toți părtași, ține de pierderea a ceva ce n-am avut cu adevărat niciodată. Cum s-a spus, pentru o subiectivitate estică trăită în postcomunism, ceea ce a pierdut odată cu destrămarea regimului în 1989, fără să fi avut de fapt vreodată, în propriile mâini, în realitate, e utopia. Pentru un individ din Vest, ceea ce a pierdut fără să-i fi aparținut de fapt niciodată, este întreaga lume estică de dincolo de Cortină. Ce element teatral, scenografic, cum o observă și Mihnea Mircan vorbind despre scena – *scena* – de artă românească în postcomunism. O cortină pe o scenă a lumii, să zicem shakespeariană. Ambii, și esticul și vesticul, au pierdut și moartea a ceea ce nu au avut vreodată, au pierdut o moarte care nu a fost niciodată a lor, ci a lumii care le-a premers. Intuitiv, poate că atunci când Teodor Graur rememorează incursiunea lui în situl fostului institut de medicină legală (fosta morgă) Vila Minovici, cândva în anii ’80, sau când se autoportretizează fotografic în incinta hârbuită a unei epave, sau când croiește obiectual reimaginări ale modernismului estetic revolut, ca o natură moartă, ca un *vanitas* (Erwin Kessler), el se apropie de o asemenea afectivitate culturală.

2



3

Graur este de obicei propriul său curator, lucrează în instalație și își instalează de cele mai multe ori singur expozițiile. Artistul ca propriul său curator. În orice caz, pentru Graur e un *modus operandi* devenit al său propriu și tocmai de aceea m-a mirat, dar am salutat imediat tandemul cu Raluca Voinea, curatoarea expoziției de la spațiul Tranzit din București.
Una e să vezi instalațiile lui Graur expuse într-o galerie privată cu parchet și sobe minunate (în expoziția *Articole de interior – utile sau inutile – care ne fac viața atât de plăcută, de confortabilă*, la fostul spațiu al Galeriei Nicodim în 2013). Alta e să le vezi într-o căsuță friguroasă, cochetă în felul ei, cum era Galeria Recycle Nest din București, sau într-un spațiu generos și afin conceptual și estetic lui Graur (fie și prin calitatea de a fi un spațiu de trecere, de impermanență) cum a fost cel de la Muzeului Țăranului Român (*Balcanian XXI. Reciclare și meștereală* în 2011). Și altceva e să vezi obiectele lui instalate într-un spațiu cu titulatură predestinată pentru ele, la Galeria Anticariat Curtea Veche (*Remodern*, în 2010). După toate astea, să revezi stilul Graur la Tranzit din București, e o experiență de identificare, dar și de dislocare. Spațiul Tranzit chiar pare o mică navă a artei contemporane, plutind într-un cartier de vile și case, de bunăstare și precaritate materială puse laolaltă indistinct de jur-împrejurul ei. Ca atare se potrivește.
„Stilul Graur" înseamnă mai ales stilul celei mai recente etape din practica artistului; Graur obiectualul, cel-mai-recentul acesta curat, construit, etalat ca într-o farmacie estetică pare să-l fi eclipsat pe mai-vechiul Graur *performeur*-ul, Graur artistul *underground*. Este stilul artefactului, al meșterelii, bricolajului, al obiectualității construite într-un asumat spirit nostalgic prin raportare la unul din conceptele cele mai complexe ale istoriei culturale: modernismul. Fotoliul cu faianță, ciocanul lung cu două capete ușor curbate, lopețile cu trunchiuri subțiri drept cozi, lebăda bibelou, statuia pe un soclu de care se sprijină o bicicletă, bradul fără „brațe" care stă pe un televizor, paleta de tenis, scaunele cu picioare ridicate pe cărămizi, pietrele de polizor, cârjele și bețele de schi, cizmele muncitorești din porțelan; toate acestea sunt un relativ recent stil Graur. În legătură cu ele se vorbește mult despre reciclare, dar nu doar obiectele lui reciclate migrează de la o expoziție la alta, ci și expozițiile însele migrează într-un perpetuu proces de reciclare, de la o expunere la alta, de la un nou vernisaj la un altul. Marele meșter, marele reciclator de fierătanii, marele bricoleur (noi ipostaze ale eroului) își reciclează propriile expoziții. Deși puțin aglomerată și fără suspans, fără dinamica dintre acumulare, concentrare și apoi destindere, detensionare spațială, să vezi farmecul estet al instalației la Tranzit, într-un spațiu adaptat, reciclat curajos la rându-i, este interesant.
Privită din prezent, evoluția lucrărilor și lucrurilor așa cum o schițează Graur tripartit (*the eighties, the nineties* și *the beautiful 2000*), pare să le fi repliat, regrupat în ele însele: sunt mai curate, mai neentropice, mai adunate și concentrate, abstrase din masa anonimă de rămășițe, de gunoi, pe românește, față de care se disociază.
Obiectele asamblate și expuse în ultimii ani se delimitează de dezordinea indistinctă din jur; însăși producerea lor pare un act de disociere față de entropia materială atotînconjurătoare. Ca atare, ele sunt dense, nițel împietrite.
Graur declara la un moment dat că în arta românească facem ce facem și ajungem mereu la artefact, la lucrarea de artă, la iconic și obiectual. Propriul traseu de artist pare să o confirme.
Tocmai de aceea merită încercat un experiment mental. Să inversăm acest traseu. Una dintre tentativele de a regândi mai proaspăt istoria artei a fost inversarea cursului ei, inversarea teleologiei, adică a descrierii istoriei artei ca o săgeată orientată spre un punct final, un implicit scop și capăt. Conform schemei teleologice (gr. *thelos* = scop), primitivismul lui Giotto e copilăria, complexitatea lui Rafael e maturitatea, iar rafinamentul lui Picasso e ultimul cuvânt. Oricât de contraintuitiv ar părea, să inversăm schema, să aducem scopul de la sfârșit la început și să mutăm originea de la început, tocmai la capăt.
Artefactierul nostalgic modernist de după 2000 în arta lui Graur ar fi atunci copilăria lui, anii lui de formare și faza timpurie de căutări și ambiții, performativul critic din anii '90 ar fi maturitatea asumărilor, a convingerilor și a cunoașterii de sine, iar *underground*-ul experimentalist din anii '89 ar fi capătul traseului, linia cvasifinală de bilanț. Nu că i s-ar putea trasa deja lui Graur o linie de bilanț. Dar experimentul e menit să scoată dintr-un familiar schematic, împietrit, o evoluție altminteri interesantă și proaspătă.

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-4. Vedere din expoziție. Teodor Graur, *Nostalgia*. Curatoare: Raluca Voinea, Tranzit, București.Credit foto: Eduard Constantin, Teodor Graur

„89 din uşă” –
o retrăire pentru neuitare

Suzana Fântânariu, *89 din uşă*, Galeria 89, Timişoara, iunie 2014

text de **CIPRIAN RADOVAN**

1

Galeria 89 a Memorialului Revoluției din Timișoara, inițiată de Traian Orban, erou timișorean și director al muzeului, împreună cu artistul Pavel Vereș, s-a inaugurat în modul cel mai elevat prin contribuția unui artist vizual de o mare complexitate și prestigiu. De ce inițiatorii au apelat la Suzana Fântânariu este o întrebare motivată, al cărei răspuns este la fel de motivat, dânsa fiind personalitatea capabilă de trăiri și exteriorizări vizuale puternice, în egală măsură mesaje explicite (acel accent pe „ce”, specific postmodernismului) dar și amplificate prin forța expresivă și potențialul specific al limbajului pur vizual (echivalent „cum”-ului, suficient prin sine însuși, forma, purtătoare de energie și mesaj implicit).
S-a afirmat cu strălucire ca un maestru desăvârșit al xilogravurii, atât pe plan național, cât mai ales internațional, fiind recompensată prin nenumărate premii și aprecieri la cele mai rezonante manifestări, cât și prin recompensarea în timp cu prestigioase burse și experiențe de lucru internaționale. Totuși, cu peste două decenii în urmă, Suzana Fântânariu realiza că a atins o culme greu de depășit în xilogravură și a simțit nevoia nerepetării, prin explorarea unor direcții, să le zicem tehnice, mai diversificate, începând cu trecerea de la bi- la tridimensional, obiect, instalație, performance, chiar și complementar pictură. În fond, atunci când ai atins măiestria și ți-ai disciplinat, focalizat trăirile, prin multiple acumulări culturale, îți poți permite condiția unei libertăți asumate, a jocului artistic pur, existențial și convingător, în egală măsură limbaj și mesaj.
Odată cu mutarea Memorialului într-o cazarmă dezafectată, au apărut, la recondiționarea spațiilor, o serie de obiecte uzate, ușile încăperilor interioare, gri sau alb scorojit, simple ori cu gratii. Dintr-o caldă amiciție cu eroul Traian Orban, un prieten atașat artiștilor, s-a născut ideea proiectului *89 din ușă*, extrem de potrivit și concordant deschiderii culturale și afective, dar și măiestriei dezinhibate a acestei distinse exponente a artei noastre contemporane. Așa s-a și finalizat, prin expoziția cu același nume, expoziție în care ușile scoase din context și transformate în instalații de sine stătătoare, incluse într-o superinstalație devin semne de neuitare pentru cei ce suntem și istorie vie pentru cei ce vin, o retrăire a contextelor gri și de credință sub gratii, care au precedat Decembrie ’89.
Ușile Suzanei rămân închise, deci ele se opresc la umbrele ce preced momentul ’89, momentul ca atare și, accentuat, la tragismul contextului cu sugestii explicite de martiraj și neantizare. Am putea sugera și alte sensuri, poetice, ca porți între lumi, cum au și făcut anumiți comentatori înzestrați, sau am putea motiva, în virtual, o evitare lucidă a discrepanței, trăită pe viu ulterior, între speranțe și fațetele particulare ale democrației noastre. Indiferent de modul de exprimare, regăsim, sub multiple aspecte și în această expoziție-evocare pe Suzana Fântânariu de maturitate, artistă vizuală cu certe predispoziții literare, exponenta unui neoexpresionism de tip neosimbolist, participativ și diversificat, extins de la delicat până la zguduitor, apocaliptic. Aplicat la *89 din ușă*, cu gândurile artistei și super-instalația în sine, sugestia poetică adiacentă, sugerată în detalii și titluri, implică o nuanțată diversitate de sensuri: sunt semne din trecut, sunt acolo accente dramatice de negru și sângeriu, sunt marcaje ale revoltei și neantizării, sunt trimiteri spre credința încătușată și nelibertate, gratii și lacăt, aureole pe inima țintă a eroilor martiri și panglici tricolore, potențial tremurânde, regăsite printre hățișuri de sânge șiroaie, roșu, alb, negru, ca delicate inserții, sugerând libertatea și poate fragilele noastre speranțe.

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Martir I*, 200 x 97 x 7cm, detaliu, tehnică mixtă, pe lemn
2 - *Arestați*, 227 x 82 x 10 cm (ușă dublă 4 fețe), detaliu, dos, tehnică mixtă, tehnică mixtă pe lemn și sticlă
3 - *Configurația arheologică a unui timp nefast*, 203 x 85 x10 cm, tehnică mixtă pe lemn
4 - *Constructori și construcții. Celebrul gri*, 200 x 82 x 14 cm, tehnică mixtă, pe lemn și sticlă
Foto: Ciprian Radovan

Summary

The exhibition “89 from the door”, a super-installation in itself (made of old doors, recovered from the garbage and transformed), belonging to Suzana Fantanariu, consists of a broad diversity of meanings.
It is an encouragement towards unforgetfulness for those who are now and a living history for those who are coming, with its poetic suggestion generated by the visual details and titles. Symbols and signs come towards us from the past, as marks of protest and nothingness. The existential grey alternates with the imprisoned faith and freedom, with bars and locks, with the state of protest, with the shouting and the dying, but also with the sanctified halos on the target-hearts of the martyr heroes. The overwhelming atmosphere and the blood, the strong rivers of red, the corroded whites and the dramatic blacks are nevertheless complemented with insertions of a different nature, delicate ribbons in the colours of the national flag, pure suggestions of liberation and optimism, or even of hope.

3

4

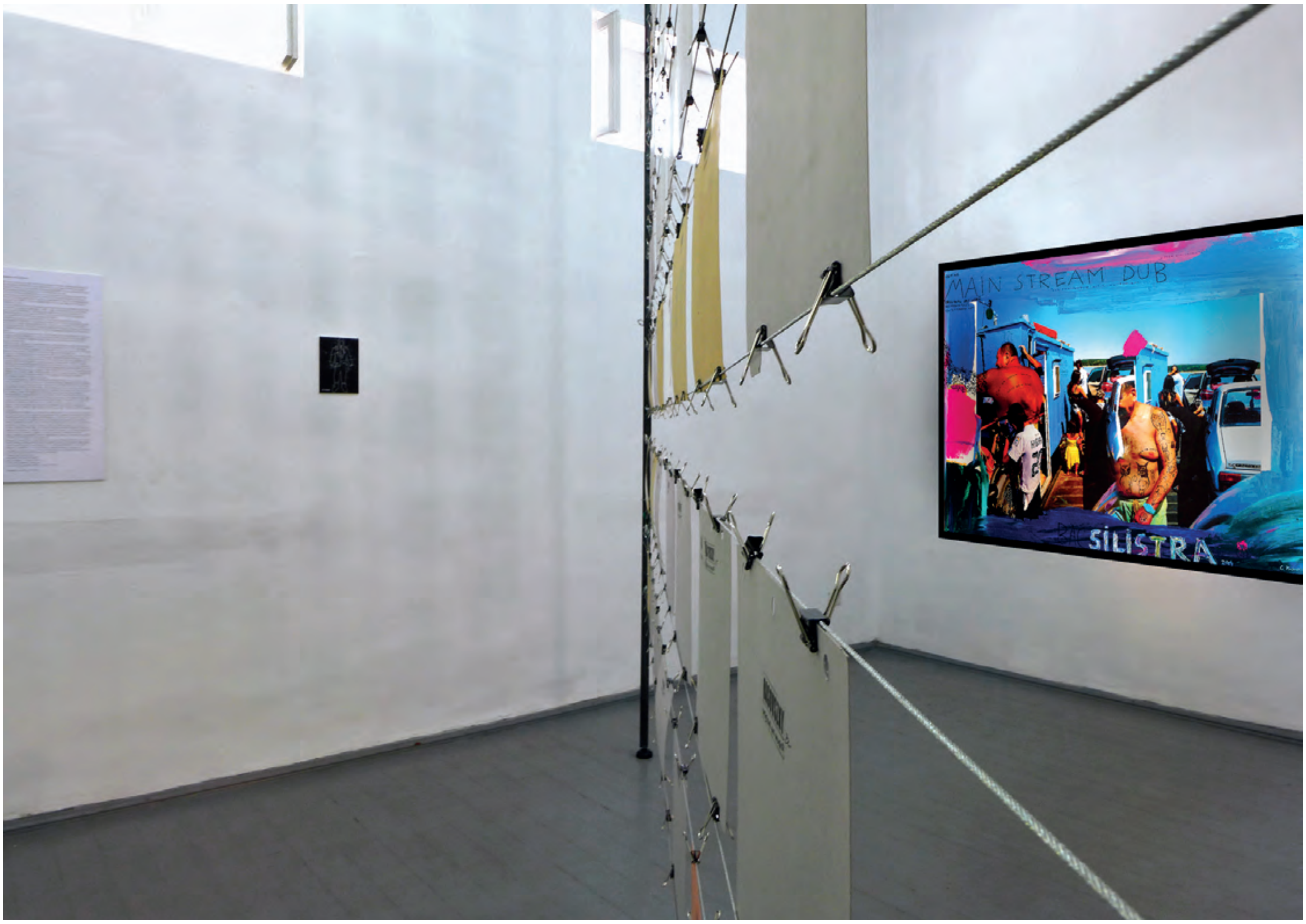
În slujba artei – Art Worker, Gheorghe Rasovszky

1

Gheorghe Rasovzsky,
***Art Worker*, Galeria Anca Poterașu,**
august – septembrie 2014, București

text de **SIMONA VILĂU**

Ieșirile publice ale lui Gheorghe Rasovszky din ultimii zece ani au fost discrete și misterioase, iar senzația este că a dat cortina cu parcimonie la o parte și am văzut puțin, foarte puțin și fragmentar din marea sa operă. Ceea ce nu e departe de adevăr. Galeriile care i-au propus colaborări sunt puține, iar ca orice artist solitar și introvertit, ce lucrează cu natura lucrurilor, nu face parte (și bine face!) din eșantionul artiștilor de piață, căutați pentru succes.
Portretul-robot al „artistului de succes" din zilele noastre emană siguranță și precizie a conceptului, măiestrie tehnică sau delăsare intenționată, în care sărăcia mijloacelor de expresie devine crez (*statement*) angajat social, precum și o iluzie a întregului, a omului ce își modelează propriul destin și aproape că își vânează conștient următorii pași. E unde e azi, dar știe unde va fi și mâine. Obiectul artistic rezultat din mintea și mâinile acestor



2

stăpâni ai prezentului este solid, viabil și de viitor, ca un produs de marcă.
În ciuda acestor modele cu zâmbet Colgate, există în continuare creatori care nu se tem de ezitările, contradicțiile, fragilitățile și fricile naturale ale ființei umane, ale cărei resorturi le studiază și le observă neîncetat.
Sunt artiști care îmbracă hainele creatorului când intră în atelier, în restul timpului ocupând funcții societale tangibile și artiști care poartă mereu roba invizibilă a cercetătorului-șaman, a căror tăcere semnifică evoluție, a căror dispariție anunță reîntoarcerea în formă cu totul nouă.
Despre Gheorghe Rasovszky nu știu să spun dacă este fotograf, pictor, desenator, poet, om de film, scenograf, ilustrator sau eseist. Iar această enumerație de roluri multiple nu relevă laxitatea unei personalități, ci doar concluzia că orice atinge este artă. Am văzut fragmente de text memorabile, fotografii geniale, picturi inedite și o energie vitală aflată mereu în regenerare.
În fiecare expoziție a sa întâlnim câte un mare puzzle de idei cu structură autoreferențială, bucăți de cotidian, momente intim-artistice, epifanii domestice, un fel de jurnal poetic și meditativ format din text și imagine.
În *Art Worker*, artistul folosește texte și fotografii sau fragmente de fotografii cu dimensiuni variabile. Expoziția este lizibilă în același mod în care o carte este lizibilă, dar cu toate paginile la vedere, așezate ca o panoplie la care te uiți în sus, ca la o statuie – monument.
„Pe undeva știu că sunt foarte curajos dar nu știu pe unde / Sunt absolut si(n)gur că dialogul cu mine însumi e o chesiune de destin – destinație / Munca mea actuală nu mai e demonstrație / Se joacă simplu și cinstit deși e mai complicat / Dau ca subexemplu soarele nocturn; luminează la fel de puternic zi noapte noapte zi / Mă refer la maturitatea prematură la vorbirea scrisă la construcții mental vizuale, la tot felul de repere" (*statement*-ul expoziției *Art Worker*).
Suflul din operele artistului, culorile electrice, fluo, chiar psihedelice din fotografii, bivalența scrierilor și umorul lor subtil relevă o apetență culturală pentru cele mai sofisticate surse suprarealiste, iar perpetua stare de schimbare pe care o relevă imaginea creează o dimensiune evolutivă, relațională și în continuu dialog cu propria personalitate artistică.

Într-un dialog mai vechi cu artistul Gheorghe Rasovszky, am primit următoarea explicație despre munca sa în câmpul artei: „Din punctul meu de vedere (în care nu mă consider artist vizual, poate *art engineer*) ceea ce fac este pură cercetare și studiu antropologic vizual, fiindcă mă confrunt des cu demoni, dogme ostile, naturi și peisaje transfigurate, mixturi de realități în care armonia (clasică) mai strălucește doar ca un dinte de metal pierdut în cimitir. Armonia care îmi este oferită de criteriile senile ale esteticii este și ea bine obosită. Discutabilă. Măcar de-ar fi reciclabilă."
(februarie 2011)

3

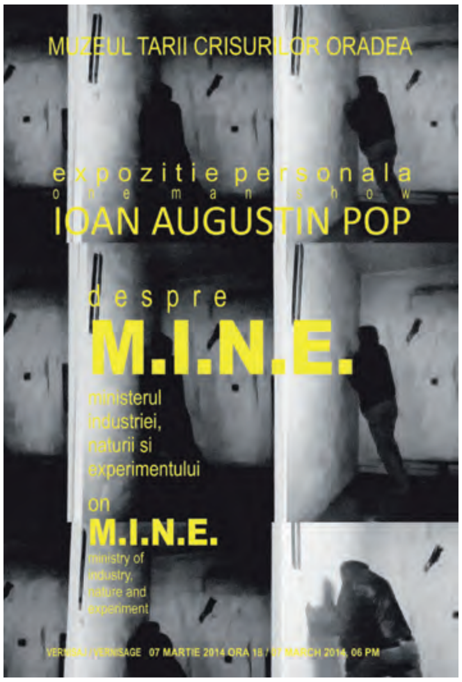
LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Gheorghe Rasovszky în expoziția *Art Worker*, Galeria Anca Poterașu, București, 2014
2 - *Art Worker*, vedere din expoziție, Galeria Anca Poterașu, București, 2014
3 - *Art Worker*, instalație, 56 photo files, text, sound, 2014
4 - *Bac Silistra*, 120 X 91 cm, tehnică mixtă pe fotografie, 2014
Foto credit: Gheorghe Rasovszky

4

Ioan Augustin Pop. După expoziţia Despre M.I.N.E.

(ministerul industriei, naturii şi experimentului)



1

Ioan Augustin Pop, *Despre M.I.N.E.*,
Muzeul Ţării Crişurilor din Oradea, martie 2014

text de **MARIA ZINTZ**

Ioan Augustin Pop este artistul mereu în căutare, neliniştit, preocupat de experiment, luând atitudine neconciliant cu prezentul, dornic să comunice, să aibă un contact continuu cu cei din jur. În martie 2013 a deschis la Muzeul Ţării Crişurilor din Oradea expoziţia *Despre M.I.N.E. (ministerul industriei şi experimentului)* proiectul expoziţiei conceput în timpul derulării evenimentului *Arheologii industriale* (2008-2011), concretizat în Galeria Jecza din Timişoara în 2011, şi al finalizării seriei *Epoca Oţelului* (2009-2011), asimilând cicluri anterioare: *S.T.A.I. să vezi* (2007), *What's What* (2008), *Medium I* şi *Medium II* (2003-2007), dar şi cele de după 2011: *Autoportret Paraguayan* (2012), *Orient Expres* (2012), *Somnul arhetipal al domnului Bauhaus* (2012), *Bauhaus n-a existat* (2013), *Câinele Păpădie* (2013).

Proiectul, ca şi altele ce-i aparţin, propune investigaţii ale realităţii filtrate prin sinele propriu. Ascensiunea şi gloria de altădată a industriei (mină, fabrică), ruinele de azi, sînt versanţii fantomatici ai unei imaginaţii, scăpaţi de sub control, deşi nu fără zbatere, fără luptă, fără rezistenţă, cum se vede în *Autoportret Paraguayan* (împinge pereţii, norii sau propria umbră) – la fel cum se împing vagoneţii cu steril. Ioan Augustin Pop spunea că reflexia asupra condiţiei umane implică angajare, sentiment, tratare descriptivă dar şi chestionare şi procesualitate. Ideea care l-a preocupat constant a fost şi este reflectarea sinelui în raport cu realul. Mijloacele constau în mixaj şi procesualitate, pornind de la contingent. Trenuri fără călători, trenuri deraiate, zbenguiala câinilor şi puful păpădiilor pun în scenă un spectacol complex, uneori apocaliptic şi par mai curând duhuri ale unor existenţe umane grave şi totuşi pline de mister. Sunt imagini care te determină să meditezi la propria viaţă, să te întorci asupra sinelui. Echilibrul ca stare, se situează între oniric, suprarealism şi expresionism (culorile au o mare forţă expresivă).

M.I.N.E. se constituie astfel în datele realului, pivotând în jurul construcţiilor – fabrici, trenuri, mine, aparţinând acum unei economii defectate –, polarizare a ideologismelor

2

3

4

(post)comunism și globalism –, construct în jurul seriilor de lucrări *Arheologii Industriale* și *Epoca Oțelului*. „Săpatul" în mine se deschide spre orizonturi grave, ambiguu-aurorale și ludice, Mina poate fi un *underground*, ca Groapa roșie, ca în *Miniu de plumb*, tenebros grandioasă în *AURO-LAC*, *Bauhaus n-a existat* ori ireal ludică, (*Câinele păpădie*). *M.I.N.E.*, cu conținuturile minister, industriale, natură, experiment, aduce platforme tematice și situații interpretabile în cheie culturală (*S.T.A.I. să vezi* și *What's What?*), cu imagine lecturabilă pe paliere underground, spectaculozitate de film, suprarealism și expresionism, prin intensitatea culorii.
Ioan Augustin Pop aparține familiei artiștilor în dialog permanent cu lumea, cu sine. Patosul, funciara sa neliniște, chestionările, jocul și febra „experimentală" îl reprezintă ca pe o structură expansivă. De aici și latura vie, mobilă a demersului artistic, un dinamism implicit. Îi sunt apropiate două concepte-cheie: conceptul de experiență și conceptul de energie; apoi conceptele de acțiune, tensiune, construcție. Aceste trăsături le distingem în toate etapele sale creatoare, chiar dacă se va concentra în special asupra „marii naturi".
De fapt, el o numește mediu(m), chiar începând cu prima etapă: *Paletă și mediu(m)*, din perioada 1987-1992, când chestiona posibilitățile picturii ca putere de comunicare. Pictura era încă pe atunci mai puțin natură recognoscibilă și mai mult mediu – loc în care exiști, care trebuia să pună probleme, să fie expresie.
Epoca oțelului venea în extensie la ciclul *Arheologii industriale*. Hale uriașe, spații în care peretele desparte interiorul de exterior, sugerând un spațiu nelocuibil, căderea în abis, reziduuri, forme tabulare îndoite – pete în negru văzute pe un fundal roșu, forme ce descind din suprarealism, fragmente de ruine, ziduri scorojite, tavane care cad, tonuri închise, deschise de verde ori albastru, construcții minate ori încă hotărâte să reziste în negru / alb.
Criticul și poetul Ioan Moldovan observa în expoziția *Despre M.I.N.E.* „obsesia sfârșitului, a sfârșiturilor multiple, în proliferare demoniacă, insinuate mai ales în mica împrejurime a omului citadin – a sfârșitului civilizației tradiționale, prin atotprezența deșeurilor, a «rămășițelor zilei» ca și ale epocii, evului, eonului cultural, într-un stil al etalării mizerabiliste. «Groapa», «Hala», «Hala de oase», «Vidurile» sunt spații reale și simbolice ale dezafectării, ale ruinei, ale expierii materiei și spiritului. Un ciclu de meditații sceptico-cinice pe tema eternă a lui «Ubi sunt».
Impresionante sunt lucrările secvențiale în care mișcarea e încremenită într-o resorbție a civilizației materiale în «natură», una a vegetației sumbre, letale, morbide, nicidecum mioritice".
Ioan Augustin Pop scrie constant despre seriile sale de lucrări, motivează apariția lor. Ele au fost „dictate de viață", de impactul a tot ceea ce se întâmplă și ceea ce este. Este o trăire, ceea ce alege din timpul scurs și cel prezent, fără jumătăți de măsură.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Afișul expoziției
2 - *Epoca Oțelului*, 80 x 80 cm
3 - *Autoportret paraguayan I*
4 - *Câinele păpădie*, 200 x 100 cm
5 - *Miniu de plumb I*
6 - *Miniu de plumb II*
7 - Din *Epoca Oțelului*, 80 X 80 cm

5

6

7

Nu sunt aici

***Pasaj*, Artiști: Michele Bressan, Lea Rasovszky, Larisa Sitar; Anexa MNAC, etaj 3, București, 23 mai – 22 iunie 2014. Curatoare: Diana Marincu**

text de **ADRIANA OPREA**

Pasaj la MNAC Anexa a fost după mine una dintre cele mai frumoase expoziții din 2014 în București. În distribuție a avut-o pe Diana Marincu drept curatoare și pe artiștii Larisa Sitar, Lea Rasovszky și Michele Bressan. O bucurie să o vezi, altminteri o expoziție grea. Se simțea greul din spatele vernisajului, dar și greul de a te raporta la ea, în general nu vezi curent expoziții de tipul acesta în București. Cred că e unul din motivele pentru care s-a spus despre ea că e o „expoziție pop”, plantată într-un context care obișnuise cu altceva, cu alt tip de expoziții (Salonul de proiecte și spațiul Platforma de la MNAC Anexa).
Despre ce era vorba: trecerea dintre viață și moarte, obsesiile legate de sfârșit, discrepanța dintre dorințe și rezultate, dintre glorificare și uitare, dintre rutină și eroare umană (textul dactilografiat), fantomele imaginilor, diorama ca încercare de a aduce aproape ceea ce e inaccesibil, absența prezentului, vis, utopie, spiritualitate, moarte; pasaj, interval, *Nu sunt aici, dar nici acolo* (extrase din textul curatorului și dintr-un text al lui Jean-Lorin Sterian). Greul expoziției cred că venea de la intervalul, distanța menținute constant între expoziție și ea însăși. Din *Nu sunt aici*, textul lui Jean-Lorin Sterian, scris odată cu implicarea lui în pregătirea *show*-ului, răzbate grăitor nu doar conceptul, ci și starea expoziției: *Nu sunt niciodată doar aici. și nici cu totul în altă parte. (...) M-am născut pe o săgeată deja pornită. Îmi găuresc buzunarele ca să las în urmă litere, gesturi, cuvinte, obiecte ca să pot găsi cândva drumul înapoi. Drumul spre aici și acum. Cred că cel mai ușor mi-e pe scenă, când mă joc pe mine.* Înclinând să fie o expoziție medium, *Pasaj* nu e chiar asta. Dar nici chiar altceva. E *in-between*, într-o continuă aproximare a propriei poziții din dorința de a nu pierde un anumit echilibru.
Aici am simțit mâna curatorială, în dorința de a nu aluneca spre extremități, spre instabil; și de aici vibrația expoziției, adusă mereu pe loc, ținută mereu în frâu, temperată în așa fel încât să fie o expoziție frecventabilă, păstrată la o distanță egală față de ceea ce ea însăși genera, ca pe niște rădăcini devenite exterioare, lianele lungi, întortocheate și alunecoase ale acelor copaci tropicali: moartea, vraja, senzualitatea, religiosul, spiritualul. Această proprie menținere în pasaj și autoplasare între parantezele intervalului, am resimțit-o ca subtilă disociere de propriul țesut, ca o scindare între lucrări și spațiu, între artiști și curator, între mintea expoziției și starea ei. În expoziție, lucrările au fost mai tari decât spațialitatea acesteia (decât relația lor cu spațiul), artiștii mai tari și mai prezenți decât curatoarea (decât relația dintre ei și curatoare, decât selectivitatea „artistică” a curatoarei), iar curatoarea mi s-a părut retrasă în spate, ascunsă în armură, prezentă prin discreție, nu explicit, ci subiacent, printr-o susținută muncă de editare și armonizare a expoziției. Se vedea bine cine sunt artiștii, insuficient cine e curatoarea, cea care i-a pus în lumină.
Vraja Pasajului, din ce era făcută, vraja de la care se reținea oarecum pudic, de care se dezicea oarecum fără a o putea anula cu totul? Din câteva imagini punctuale, tari, forte (indicele ei de dezechilibru) în jurul cărora se lega blând, *sotto voce*, țesutul, liantul vital al expoziției (indicele ei de echilibru). Pe de o parte: Madonna și crucea, ștanța repetată de 1000 de ori a literei de mașină dactilografică pe hârtie, negrul mormanului de cauciuc mărunțit, neoanele albe, *FINE* scris din metal pe perete ca o firmă de pompe cinematografice funebre. Pe de altă parte: fotografiile cu parcuri tihnite și îngrășate cu vegetație, mușchiul verde, moale și reavăn de pe bustul lui Napoleon, imaginea dioramatică a cavalerului adormit, pernele moi în care îți afundai capul, desenul, hașura, linia fină, evanescentă. Pe de o parte, Michele Bressan și Lea Rasovszky; pe de alta, Larisa Sitar. Combinația lor a dat un *uncanny soft*, molatec, insidios dar neamenințător, chiar prietenos, uneori și benign, ca mirosul Madonnei venind de la ceara topită a multor (câtor oare?) lumânări colorate care o acopereau cu totul.
De altfel, primul suspect în dibuirea sursei acestui *uncanny* este Bressan, el aduce dulcegăria, sentimentalul, *kitschosul* în expoziție. Colțul lui cu Madonna, cu *FINE* și cu masa cu lampă sub care vezi imaginea de sus a unei înmormântări transformată în machetă 3D sunt o combinație de plăcere și sinistroșenie. Fiorul e ambivalent, *soft* senzual (fecioara care miroase dulce, o fecioară care naște fără sex

1

2

și rămâne o femeie fecioară pentru totdeauna, fecioara și moartea), dar și terifiant: moartea singură; macheta pe o masă roșie numită *Ca într-unul din visele mele*, care pare imaginea unui coșmar (pe masă e un pahar pe jumătate umplut cu apă; cine să bea, cine să fi băut deja din el?).
Macheta e tipicul vis de zbor combinat cu tipicul vis de coborâre sub pământ, în care planezi peste propria viață și te vezi de sus, dar te vezi totodată și pe tine însuți cum intri în pământ, îți vezi propria ta moarte și îngropăciune (*Un cimitir cu gropi imateriale, unde aproape tot intervalul a fost săpat... Ce fel de lopată îți trebuie pentru a săpa intervalul?* se întreabă Lea Rasovszky în textul preluat de expoziție). Universul excesiv, dezechilibrat, de sub tălpile acestei expoziții mișună de emoții și stări, de *kitsch*, de joc, suferință, negare, frică, idealizare, disociere, control, plictis, incertitudine și plăcere. Scoase din intimitatea subiectivă și puse sub lupa comunității (într-o expoziție), ele devin semnul excesului, devin zaharoase, jenante, simpliste, duminicale, înguste, de prost gust. De aici, cred, și distanța luată de expoziție, sub semnul echilibrului, față de ele.
Pasaj e printre foarte puținele expoziții pe care le-am văzut recent, în care vraja să fie menținută pe undeva prin preajmă, pe undeva pe-aproape, fără ca realizarea ei să aibă nevoie de imersie electronică, proiecții și ecrane, câmpuri de electricitate și magnetism, difuzii, refracții, jocuri cu lanterne magice. Ok, sunt neoanele Leei Rasovszky care apar și în alte instalații de-ale ei, și e și leagănul-cruce de metal, de un metal tăios, hiperprezent, cu pernuțele lui de catifea roșie ieftină, obiect care trimite la industria artefactelor devoționale, acele cruci electrice, acele inimi străpunse care pulsează în imageria de consum a devoțiunii populare (de tradiție mai curând catolică).
Catifeaua roșie, ca și ceara multicoloră ca o cremă de tort lipicioasă și aglutinantă care se prelinge pe Fecioară, ca și mușchiul verde care se prelinge pe statuia lui Napoleon, ca și pernele albe umflate din vata cărora se preling povești cu întâmplări supranaturale – toate vor să fie atinse. Ele presupun deja multă atingere: ceara a fost picurată de 1000 de ori, mușchiul aranjat și pufăit cu apă din stropitori de 1000 de ori, textul bătut la mașină dactilografică de 1000 de ori. Vraja e o chestiune de senzații.
A mirosi, a atinge, a rupe, a mânca imagini – erezie! Imaginile nu sunt totdeauna „artă”, au fost multă vreme, mai sunt și acum, ceva în care se topește ca într-o cremă aglutinantă credința, superstiția, obiceiul, ritualul, practicile colective, frica și plăcerea. Nu e de mirare că religia dogmatică a stârpit materialitatea imaginilor sfinte, iconoclasmul sare împotriva imaginilor pentru că acestea devin tactile, mișcătoare, vorbitoare, mâncabile, devin vii. Pândește aici fetișul: e ca și cum Madonna ar plânge cu ceară parfumată (mirosul ei plăcut, aici dulceag de plăcut, fiind apanajul tipic al corpurilor sfinte). Acestei pseudoauratizări, instalația ca mediu forte al expoziției îi

3

servește de minune (*forte* față de desenul și fotografia ca medii *soft* în cazul acesta).
Expoziția are materialități, texturi, sonorități. Vocea seacă, bâzâită a neonului e o voce tehnică, egală și joasă.
Vocea lucrărilor celor trei artiști e sonoră și vizibilă, spre deosebire de vocea anonimă, colectivă a oamenilor care răsfiră „basme” în perne, acea voce vătuită și invizibilă, bine astupată din noi. Mă gândesc la *belief* – universul superstițiilor, fetișurilor, credințelor, ritualurilor, obiceiurilor tradiționale, anonime și colective – și mă gândesc la *faith*, lumea actului de credință, a Crezului creștin, a dogmei, a Bibliei, a crucii și a Madonnei. Nu sunt totdeauna discernabile cele două. *Belief* poate fi o convingere secretă, cea mai adâncă și ascunsă; *faith* poate fi fața ei publică, o credință care poate fi mărturisită *in the open*.
Mai e albul pereților lungi, generoși (Sitar) și negrul *aparté*-urilor, nișelor, buzunarelor spațiului (Bressan, Rasovszky). A/monocromia negrului e și ea bună conductoare de (pseudo)aură, de imaterialitate.
Madonna stă în obscuritate ca într-o nișă de biserică, cu o lumină care pică doar pe ea. Și mai e griul generic al spațiului Anexei, betonul rece, atoateprimitor și complice cu orice, etern ambivalent între alb și negru, între viață și moarte, între plăcere și durere. *THIS IS WHAT YOU WANT / THIS IS WHAT YOU GET* e scris negru pe alb și alb pe negru în logica binară a iconografiei unor pereți cu o murală Judecată de Apoi în litere, nu în imagini: între A și B, între x1 și x2, ce faci și ce primești, ce dorești și ce rezultă.
Bressan n-ar putea spune dacă ceea ce face e să țeasă vraja sau să o rupă, n-ar putea spune că e credincios, dar nici că e ateu. Nici-nici, și-și.
O ambivalență la fel ca a expoziției, care ne plimbă pe la nas vraja (ca și mirosul), dar în doză foarte mică, atent controlată, homeopatică, cât să nu cădem pe spate, să nu cumva să ne abandonăm ei, ci să-i rămânem totuși imuni. Gulerul statuii e semnalul iconografic că ne aflăm în prezența puterii, un Napoleon (supeeroul faptelor istorice) devenit o momâie umedă năpădită de mușchi; un Napoleon comic năpădit de uitare, o femeie pururea fecioară, sublim năpădită de moarte.
Madonna e și instanță moralizatoare (super-ego-ul prescripțiilor morale), din tradiția sculpturelelor devoționale de extracție tot catolică, care supraveghează, cu blândețe dar și cu fermitate, faptele pioșilor. Între moale și tare, între abandon și imunizare la vrajă, expoziția e undeva în pasaj, plutește în interval, cum spune textul Leei Rasovsky: *Cum se face că mă scufund atunci când încerc să urc? (...) împărțim același interval. Primul care o ia la stânga, sau la dreapta, sau sus, sau jos, pierde.*
S-ar putea spune că moartea în arta contemporană e un subiect sexy, foarte frecventabil. Nu s-ar putea spune același lucru despre religiosul sau spiritualul din arta contemporană; nu vorbesc de cel sceptic, cinic, scandalos, dubitativ, ci de cel autentic ca al unei măicuțe; mai degrabă de evitat, mai-bine-nu. Excesiv.
Cât despre bustul semnat de Larisa Sitar – l-am văzut ulterior refugiat în grădina spațiului Tranzit din București, sub frunziș, printre tufe. Părea să-i fie bine.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Imagine din expoziție. Michele Bressan, *Madonna*, obiect (statuie din fibră de sticlă, ceară topită, postament din fier), 187 x 50 x 50 cm, 2014; *Fine*, obiect (litere tridimensionale din tablă zincată), 100 x 457 x 27 cm, 2014. Credit foto: Șerban Bonciocat
2 - Imagine din expoziție. Lea Rasovszky și Larisa Sitar, *Dispozitiv binaural*, instalație audio (sunet alcătuit din poveștile înregistrate în sate din Maramureș, 4 scaune de lemn 50 x 40 x 40 cm cu stativ pentru pernă, perne albe, 4 boxe, 4 mp3 playere), 2014. Credit foto: Diana Marincu
3 - Imagine din expoziție. Larisa Sitar, *Monument*, obiect, 2014. Credit foto: Larisa Sitar

Constantin Pacea

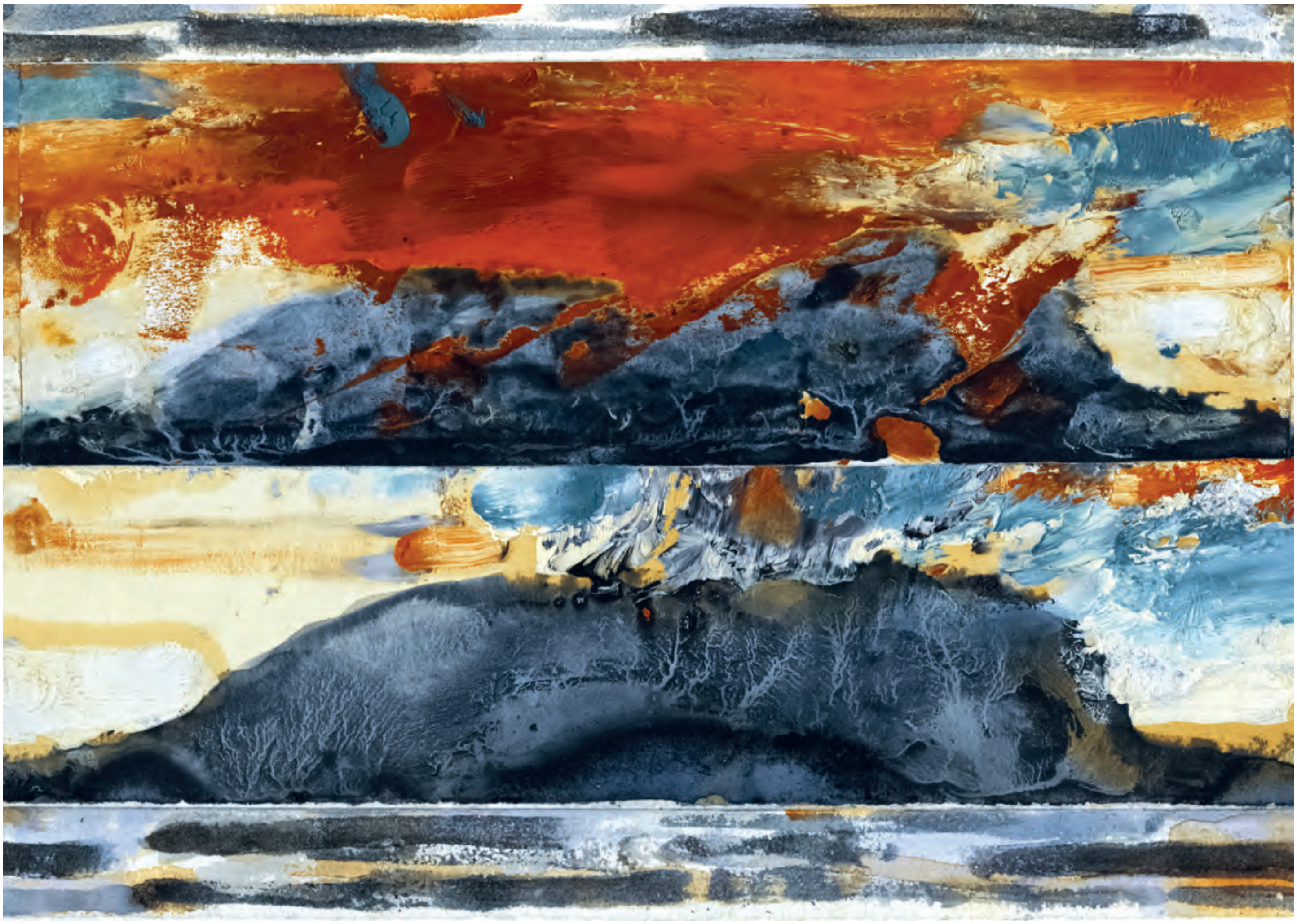
1

Constantin Pacea – O retrospectivă
Muzeul Ţăranului Român, Bucureşti
9 aprilie – 11 mai 2014

text de **MAGDA CÂRNECI**

Până acum câţiva ani, părea că pictura e moartă, ca gen major, în faţa noilor media dominatoare, uneori chiar tiranice, precum instalaţia, video, fotografia şi combinaţiile dintre ele. În anii '90, cei care mai practicau acest gen artistic cu mijloacele tradiţionale al pensulei şi cuţitului de paletă pe pânză, era consideraţi uneori anacronici, alteori desueţi, chiar caduci.
Şi totuşi, au continuat să existe, pretutindeni în Europa şi la noi, în timpul acestor două decenii şi jumătate atât de bulversante pe toate planurile, mulţi artişti „necondiţionali" ai picturii pure, realizate tradiţional, rezistenţi în faţa tehnologiilor de vârf dar atât de uscate ale picturii pe computer, sau după proiector şi fotografie. E ceea ce demonstrează o serie de expoziţii retrospective ale artiştilor din generaţiile mature şi senioare, reactivaţi surprinzător de vital în ultimii ani de către muzee şi galeriile de artă private.
Construită atent, elegant, expoziţia *O retrospectivă* vine să recupereze în conştiinţa noastră culturală numele unui pictor care de la începutul anilor 80 a trăit la Paris şi nu a mai expus în România decât foarte recent – de aceea e aproape necunoscut generaţiilor tinere.
Parcugând meandrele evoluţiei sale, de la lucrările de şcoală sau de facultate şi până la ultimele serii de „patio-uri spaniole", constaţi că Constantin (Dinu) Pacea nu face decât să rămână fidel propriului său temporament, detaşat şi liniştit, şi practicii picturii ca formă de adâncire emoţională calmă în armonia exterioară a realităţii. Mai precis, trăitor în mijlocul convulsiei vizuale contemporane de tip occidental, Dinu Pacea reuşeşte să rămână fidel rădăcinilor sale româneşti şi parcursului său artistic început acum mai bine de 30 de ani într-un Bucureşti marcat de cenzura comunistă, dar în care generaţia optzecistă tocmai debuta cu aplomb. Fiu al pictorului Ion Pacea şi al artistei tapiseriste Lucreţia Pacea, evoluând de mic într-un mediu saturat de artisticitatea marilor nume ale generaţiei '60-'70, Dinu Pacea s-a remarcat ca unul dintre tinerii corifei ai curentului „neo-bizantinist" de la începutul anilor 1980.
Un curent ciudat, acest neo-bizantinism, hrănit de spiritualitatea creştin-ortodoxă locală, deci de o exigenţă simbolică a formelor, care celebra pictura ca pe un act meditativ aproape spiritual, aproape religios – un curent care şi-a prelungit ecoul şi influenţa până în ziua de azi. Naturile statice de atunci ale tânărului artist, cu cepe sau mere pe ştergare mănăstireşti, au o simplitate ascetică a tuşei şi o forţă de reculegere amintind de Horia Bernea şi Sorin Dumitrescu din generaţia adultă, sau de Mihai Sârbulescu şi Gruia Floruţ dintre congeneri.
În a doua jumătate a anilor 1980, deja ajuns la

2


3

Paris, Dinu Pacea trece printr-o perioadă abstractizantă, cea a picturii realizate cu flamă de foc şi cu fum de lumânare, în care iconicitatea se dizolvă, se pierde în favoarea unor ritmuri geometrice pure, nelipsite de vibraţie şi de căldură datorită focului înmagazinat la propriu pe pânză. Dar din anii 1990, revenind la genurile tradiţionale (portrete ale familiei şi cunoscuţilor, naturi statice, peisaje) şi la o pictură ce respectă din nou aparenţele lucrurilor, Constantin Pacea regăseşte curajul de a spune simplu, prin arta sa tăcută, liniştitoare, că există mereu o alternativă la aparenta lipsă de alternative, impusă de o civilizaţie mereu îngrijorată de binele său material şi prea obsedată de dinamism şi schimbare ca ţeluri în sine.
Ciclurile sale de picturi reluate cu obstinaţie de-a lungul multor ani – *La Isleta, Visum, Patio de Sevilla* – mărturisesc o postură calmă şi intimistă, aproape secretă, în faţa unei realităţi simple, esenţiale, în care mineralul, vegetalul şi elementul lichid se desfăşoară în voie, într-un fel de atemporalitate, într-un spaţiu fără nicio figură umană – şi mai ales fără urmă de context social sau politic ori de atmosferă de actualitate.
Cum scriam altcândva, impregnat de rădăcinile sale româneşti marcate de o sensibilitate aproape dureroasă pentru natură, dar deschis şi spre un comopolitism estetic rafinat şi absorbit în doze farmaceutice, Constantin Pacea împărtăşea şi împărtăşeşte cu mulţi reprezentanţi ai generaţiile senioare, o „prejudecată” subtilă în ce priveşte „priza la realitate” prin artă. La aceşti artişti, pictura nu vrea să fie o raţionalizare forţată sau o abstractizare radicală a datelor exterioare care iau cu asalt privirea şi mintea – ci dimpotrivă ea se propune ca un demers armonios şi echilibrat în faţa incitaţiilor realului: picturalitatea la mijloc de drum între figuraţie şi abstracţie, între vibraţie enoţională şi conceptualizare riguroasă. Este vorba în cazul acesta de o „iconicitate blândă”, aş spune chiar plină de efuziune şi căldură, ce regăseşte „încântarea simplă” (cum o numeşte poetul francez Christian Bobin) a actului de a picta, ca experienţă a uimirii, a înminunării, şi eventual al subţierii lăuntrice, dinaintea vastei realităţi.
Simt nevoia să repet aceste lucruri ştiute pentru că astăzi, a te retrage într-un dialog mut cu frumuseţea naturală şi simplă a devenit la noi şi aiurea aproape o „insultă” în faţa vulgatei artistice de obşte care predomină şi care nu acceptă, sau ignoră, când nu dispreţuieşte, dorinţa legitimă de elevare solitară către un nivel mai pur din noi înşine.
Dar a explora pictural natura rămâne o cale subtilă – chiar dacă urmată din ce în ce mai puţin de artiştii tineri numai urbani – de a intra în rezonanţă cu o dimensiune pe cât de integratoare pe atât de majestuoasă a ambientului nostru, tot atât de viu şi de grăitor precum oamenii şi civilizaţia noastră tehnologică.
Acest dialog reprezintă de fapt o modalitate firească de a reveni la noi înşine, de a ne regăsi interioritatea profundă, sinele adevărat, atât de rănit şi de agresat de cotidianul nostru accelerat şi atoatedevorator.
Un asemenea demers ne repune în faţă căi laterale, poate bătute dar mereu la îndemână, de împlinire prin artă – înţeleasă într-un mod clasic, prin plăcerea pură pe care o suscită în noi şi prin distanţarea tolerantă, inclusivă, în faţa radicalismelor socio-vizuale prea agresive din contemporaneitate.
Căci nu e niciodată prea târziu, pare artistul să spună, pentru a regăsi bucuria miraculoasă, senină, pasiunea revigorantă şi naturală care să dea pace şi frumuseţe vieţilor noastre.
Arta poate restaura, poate resuscita această armonie vitală.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Flăcări*, 1986, fum şi ceară pe hârtie, 27 x 35 cm
2 - *Patio de Sevilla* sau *Buna Vestire*, 2013
ulei pe pânză, 100 x 162 cm
3 - *174 La Isleta*, 2007, tehnică mixtă pe hârtie, 16 x 24 cm

PROGRESS – Karolina Breguła

PROGRESS – Karolina Breguła
Galeria Eastwards Prospectus,
Bucureşti, 10 octombrie – 20 decembrie 2014

1

text de **TEODORA DINU**

Progress reuneşte o selecţie de cinci lucrări video create de aclamata artistă multimedia Karolina Breguła în ultimii ani. Prin intermediul acestor lucrări, artista poloneză orchestrează scenarii mai mult sau mai puţin fictive al căror subiect principal este conceptul de artă. În plus, tactica de a include puncte de vedere ale unor categorii diferite de public, aparţinând sau nu lumii artei, are scopul de a dezvălui un vast spectru de valori pe care arta le poate însuma. Varietatea situaţiilor create de Karolina Breguła stimulează publicul să îşi reconsidere atitudinea faţă de artă, în contextul post-postmodernismului, astfel stimulând progresul.
În linii mari, progresul este acel element care ne pune în mişcare, care ne motivează şi creează un scop. Dar oricât de mult depindem de inovaţie, nu ne putem sustrage senzaţiei de frică ce îi este corelată. Fie suntem legaţi de trecut, fie ne simţim confortabil în prezent, constant inventăm motive pentru a menţine un *status quo*.
În artă ne confruntăm cu aceleaşi controverse, ce au devenit din ce în ce mai evidente odată cu începutul secolului XX, derivând din ambivalenţa soluţiilor propuse: negăm trecutul, îngropăm moştenirea culturală sau le folosim ca sursă pentru o artă nouă? Acestea sunt câteva din întrebările pe care Karolina Breguła le adresează prin lucrările sale video, oferind nu răspunsuri, ci mai degrabă diferite perspective de abordare a acestor dileme. Astfel, traseul expoziţiei este creat cu intenţia de a declanşa o dispoziţie reflexivă în jurul unor concepte prezente în filmele sale, precum cultură, memorie, inovaţie, mediocritate, revoluţie. Fie suntem puşi în situaţia de a evalua propria percepţie asupra artei, în faţa unui scenariu în care arta se află în pericol de a fi eliminată din comunitate, fie chestionăm rolul artistului ca mediator între societate şi politic. Multiplele straturi perceptive create de artistă nu eludează mesajul, din contră, ne provoacă să chestionăm conceptul de progres, cum îl obţinem şi dacă putem vorbi de un aşa-numit blocaj.
Caracterul narativ al expoziţiei este întărit de coerenţa ideilor care leagă cele cinci lucrări, create într-un interval de cinci ani, crescând treptat în semnificaţie, pe măsură ce interacţionăm cu acestea. În primă instanţă, suntem încurajaţi să investigăm propria relaţie cu arta în *I don't understand*, ne imaginăm posibilele soluţii pentru a institui progresul în *The Offence* şi *Fire-followers*, dar în acelaşi timp încercând să nu trecem cu vederea importanţa şi impactul artei la nivel social şi instituţional în *The soup* şi *Leaving*.
Extensia formelor sale de exprimare – fotografie, performance, video, instalaţie ne dezvăluie o cinematografie aparte infuzată în filmele sale. Pauzele recurente, personajele ciudate, gesturile bizare, toate creează un fel de intimitate şi empatie între public şi scenariile propuse. Accesând profunzimile creaţiilor sale, o imagine mult mai clară începe să se contureze, artista reuşind să creeze un praxis al progresului prin modul abil în care pune în perspectivă diferite aspecte teoretice. De exemplu, interpretează intuitiv noţiunea de „arhivă" dezvoltată de Boris Groys în *Despre nou sau despre cum intrăm şi ieşim din manualele de istorie* (tradus în 2003 la Editura Idea Design & Print). Filosoful plasează acest concept în centrul teoriei sale despre nou, însă îi dă o semnificaţie diferită, arhiva fiind văzută ca o maşinărie de produs viitorul şi nu o reflectare a trecutului. Această arhivă culturală trebuie constant chestionată prin procesul de reevaluare a valorii artei, astfel delimitând-o de lumea profană.
Întorcându-ne la lucrările Karolinei Breguła, descoperim, la un nivel empiric, o traducere a respectivei teorii. Aceasta este provocarea cu care locuitorii se confruntă în *Fire-followers*, în condiţiile în care arta trece printr-un proces de reevaluare cu riscul de a fi complet elimi-

2

nată din comunitate, fiind considerată sursa incendiilor recurente. Conflictul din interiorul comunității poate fi redus la aceleași două atitudini privind progresul: pe de-o parte fără foc nu există o nouă viață, așadar pentru ca progresul să fie inițiat trebuie să ștergem trecutul și să începem de la zero, iar pe de altă parte, faptul că istoria, moștenirea culturală modelează identitatea unei comunități, sunt considerate surse ale inovației, și deci, trebuie păstrate și protejate. Ar putea această anxietate să anunțe epuizarea unui set de concepte, idei, și nevoia depășirii acestora printr-o rechestionare a identității raportată la prezent și nu la trecut, așa cum afirmă Lyotard în *Condiția postmodernă*? Dilema apăsătoare este transmisă publicului prezent în expoziție, creând un lanț de reacții și validând lucrările de artă.

3

Ceea ce distinge lucrările sale video este modalitatea prin care investighează, în mod neașteptat, dualismul situațiilor restrictive și transformă criza într-o valoare pentru modernitate. Filmele dezvăluie fie o anumită reticență, când vine vorba de schimbare, fie disponibilitatea de a depăși un status quo, dar cel mai important, creează o discuție relevantă și productivă. Imaginea panoramică a lucrărilor Karolinei Breguła în mod cert schițează mediul cultural, social și politic în care aceasta lucrează, fie că este vorba despre țara de origine sau orice alt spațiu geografic extern. Creată inițial cu scopul de a dezvălui diferite aspecte sociale, în timp, arta sa a căpătat valoarea unui instrument critic ce vizează conceptul de artă în raport cu arena instituțională, publicul larg și, nu în ultimul rând, cu artistul și influența sa în societate.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Karolina Bregula, *Leaving*, film still
2 - Karolina Bregula, *Art Lover*
3-4 - Vernisaj, *Fire-followers*, still
Foto: Tudor Petrescu

4

Zidaru: Îngeri, Tronuri, Voievozi – Zboruri, Înălţări, Sacrificii

1

Victoria & Marian Zidaru, *Îngeri, tronuri, voievozi.* Curator: Erwin Kessler, Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, Mogoşoaia, 20 iulie – 10 septembrie 2014

text de **SIMONA VILĂU**

Familia Zidaru este un exemplu aparte de grup / duet artistic din peisajul artistic românesc. Trăiesc şi lucrează împreună (dar având idei distincte) de câteva decenii, au un stil vestimentar şi de viaţă arhaic / ecologic şi fac proiecte de anvergură, neobosiţi, în ciuda tuturor piedicilor financiare sau birocratice. Sorgintea operelor acestor artişti este una atipică, dar cu o puternică amprentă est-europeană, de dinaintea modernităţii, construită voit fără resurse şi citate culturale; se pare că nu vor să aparţină nici unei mode şi refuză să se lase impresionaţi de istorie, cultură şi figuri exemplare, cel puţin la nivel de stil şi construcţie a imaginilor / obiectelor. Ar fi foarte uşor să le trasăm un profil liniar, folosind instrumentele descriptive adresate unei caste religioase sau unor mistici, care, pentru a fi mai uşor de înţeles, sunt ornaţi cu epitete şi cuvinte-cheie desprinse dintr-un generator de cuvinte potrivite. La o a doua privire atentă, putem spune că îşi extrag temele dintr-un izvor cultural comun al umanităţii, dar le dau o amprentă personală greu de încadrat într-un sistem pentru că şi-au creat deja propriul sistem.
El, Marian, lucrează mult cu esenţe lemnoase şi armonia formelor naturale, exercitându-şi constant vocaţia de sculptor. Volumele generoase sunt spiritualizate, esenţa vegetalului este vizibilă şi în armonie cu simbolistica-notaţie inspirată din crezuri de rit vechi, un soi de ortodoxism epurat de dogmele adunate în două mii de ani de creştinism. Sacrificiul, privirea în profunzimea sufletului curăţat de dimensiuni mundane, analogii între creşterea naturii şi evoluţie sunt câteva indicii despre universul simbolic al artistului. Lucrările sale arată ca opere finite, încheiate, aşa cum un obiect de cult are o alură intangibilă, fixă. Lucrările sunt polisate, aurite, vernisate, fine la atingere, ca o piele.
Ea, Victoria, tot sculptor, lucrează într-o zonă mai diafană a materiei, face împletituri vegetale, obiecte din materiale naturale sau haine inspirate dintr-un purism formal şi factual. Lucrările sale combină smerenia de sorginte ortodoxă cu stricteţea şi reducţia cromatică

2

tipică elementelor naturale – griuri, pământuri, ocruri. Hainele create de ea, albe și simple, folosesc ca model hainele țărănești epurate de ornamente și culori, păstrând doar croiala simplă și fibrele naturale din care sunt făcute. Obiectele și instalațiile sale sunt din aceeași zonă cromatică, dar au un aer sacru, intangibil, ca niște relicve – cu sens de moaște, dar fără o dimensiune carnală cu sens de mărturie a vieții terestre.

Expoziția *Îngeri, tronuri, voievozi*, curatoriată de Erwin Kessler în vara lui 2014, la Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, marchează un punct tangent seriei de evenimente din cadrul Anului „Constantin Brâncoveanu". Firește că tematica sacrificiului, identitatea / apartenența creștină și simbolismul aferent se potrivesc cu rememorarea domnitorului-martir, decapitat pe malul Bosforului otoman, împreună cu fiii săi la 1714. Expoziția a avut loc în toate spațiile centrului: în Muzeu, în Lapidarium, în Cuhnie, în Foișor (Marian Zidaru) și în Ghețărie (Victoria Zidaru).

Opera lui Marian Zidaru tratează de peste treizeci de ani tema sacrificiului cu trimiteri istorico-biblice și are o latură tragică – uciderea pruncilor, creaturi flagelate – jumătate-îngeri, jumătate-carne, martiri cu sulițe. Lancea sau sulița care înțeapă sunt recurente în imaginile create de artist, iar culorile folosite cu predilecție sunt rozurile (trandafirul, petala, carnea), pământurile (pământul, scoarța de copac) sau albul și negrul (pauze, absențe, eter).

Însă nu numai tragicul și profundul îi definesc opera, ci și ironia și sarcasmul cu implicații socio-politice. De exemplu, recentul obiect cu iz de instalație, *Nu tot ce cade din cer este înger* (2014) relevă o situație ipotetică, în care România devine centru de interes / confluență pentru marile puteri, așa cum s-a întâmplat în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Harta României, construită ca un organism viu, numai ochi, devine ținta a două bombe cu inscripții englezești și rusești, pe care scrie, sarcastic, IUBIRE. Mai mult, cele două bombe comunică, sunt legate de un furtun cu sens de complicitate.

Cuvântul ca notație caligrafică și element compozițional este prezent în aproape toate lucrările lui Marian Zidaru. Fie că indică prezența sau absența unor elemente, cuvintele devin parte din lucrările artistului, substituie fragmente ale imaginii care nu își au rostul acolo. Astfel, un cer pictat este mai puțin denotativ ca un cer descris (rostit).

Dincolo de dimensiunea estetică și etică, operele celor doi sunt adânc ancorate într-o realitate percepută acut, dar nelipsită de metafore. Toată fronda, mai ales în cazul lui Marian Zidaru, este intens filtrată prin propriul său sistem imagistic și conceptual.

„Alăturarea acestor teme: îngeri, tronuri, voievozi explică principiul pe care se bazează funcționarea stabilă a relației Spiritual-Material. Cuvîntul ca materie a creației, pentru a se «întrupa», are nevoie de: Persoana Rostirii – Voievodul (autorul conceptualizării, cel care emite tema creației), Locul Rostirii – Tronul (spațiul sfătuirii, locul în care cuvântul capătă legitimitate prin grăire, primul pas spre întrupare), Entitățile Făptuirii – Îngerii (persoanele care participă, duc la îndeplinirea, materializarea Cuvântului Rostit). Cerul «oglindit» pe pământ este la fel de concret și în dimensiunea spirituală, cât și în cea materială. Pământul se încarcă cu energia «peisajului privit prin fereastră» și Ființează. Toată această tehnică a creației se rezumă în conceptul Artha, care în sanscrită înseamnă «a ordona» (a pune în rânduială) sub influența unei înțelegeri (lege, regulă, Stil). Ceea ce este valabil în Lume, este valabil și în ARTĂ."
(Marian Zidaru, 15 iulie 2014)

3

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Valiza Regelui Mihai*, 1994 -1995, 28 x 124 x 94 cm, lemn, pânză, metal. Colecția de artă contemporană a Casei Regale a României. Foto: Alexandru Davidian
2 - *Nu tot ce cade din cer este înger*, 2014 (instalație), 300 x 100 x 25 cm, lemn, pânză, furtun de plastic, acrilic. Foto: Marius Caraman
3 - Victoria Zidaru, *Aripa*, 2003, 110 x 35 cm, broderie pe pânză de in. Foto: Alexandru Davidian
4 - Victoria Zidaru, *Trupul – Templu*, 2004, cânepa, sârma și material vegetal, dimensiuni: 200 x 80 x 24 cm. Foto: Alexandru Davidian
5 - *Ingereasa* ,1996, bronz, lemn, dimensiuni: 130 x 160 x 125 cm. Foto: Alexandru Davidian

4

5

Corporate Sigma

1.1.1. + Sigma1, *Expoziție retrospectivă: Poetica spațiului. Utopie și cercetare*
12 – 21 septembrie 2014, The Office, Cluj-Napoca
Curatoare: Ileana Pintilie

text de **ROXANA MODREANU**

Care poate fi legătura dintre o clădire corporatistă și o expoziție de lucrări de artă de factură constructivist-cinetică? Cum relaționează o asemenea artă, conceptual și spațial, cu o impunătoare și aseptică clădire de birouri, The Office din Cluj, și ambele cu publicul unei expoziții cum a fost retrospectiva grupului Sigma, pentru care prima opțiune ar fi trebuit să fie, în mod logic, instituția muzeală?
O explicație ar putea fi simpla lipsă de spațiu expozițional disponibil în cadrul instituțiilor cu specific artistic implicate într-un eveniment amplu și cu un semnificativ succes de public (cel puțin în ce privește numărul vizitatorilor și atmosfera de optimism ușor triumfalist), în cadrul căruia a fost organizată expoziția, anume Cluj Art Weekend. O alta ar putea consta în incapacitatea financiară, logistică și structurală a unor instituții românești de a susține o astfel de inițiativă. Poate cea mai plauzibilă explicație însă ar fi că asistăm, în fine, în România actuală, la o aliniere a realităților economice și culturale la ceea ce unii deplâng deja de o vreme, referindu-se la aria culturală occidentală: colecționarii și galeriile private au devenit mai potente decât instituțiile publice de cultură.
Oricare ar fi situația, Cluj Art Weekend, desfășurat în perioada 12-14 septembrie și ocazionat în principal de vizita la Cluj a comitetului de achiziții pentru Rusia și Europa Centrală de la Tate Modern, și-a propus, și a reușit într-o bună măsură, (și) să ofere o imagine interesantă și coerentă asupra vieții artistice a Clujului la ora actuală. Cu această ocazie, un etaj al The Office a fost structurat ca muzeu temporar, găzduind atât retrospectiva Sigma (grup formal înființat în anii '60, sub numele de „111” de Ștefan Bertalan, Constantin Flondor, Roman Cotoșman, care își va lua ulterior numele de „Sigma” în 1969, schimbare însoțită de plecare lui Cotoșman și alăturare unor noi membri: Doru Tulcan, Ioan Gaita, Elisei Rusu și Lucian Codreanu), curatoriată de Ileana Pintilie și organizată cu sprijinul Galeriei Jecza din Timișoara, al Galeriei Johnen, al Muzeului de Artă Timișoara și al Galeriei Volker Diehl, cât și o selecție din trei colecții private (Răzvan Bănescu, Mircea Pinte și Ovidiu Șandor) de artă contemporană, ce a inclus lucrări ale artiștilor proveniți din sau legați de lumea artistică locală, consacrați sau emegenți în ultimul deceniu.
Lucrările grupului Sigma prezentate în această expoziție provin din colecțiile Muzeului de Artă Timișoara, Ovidiu Șandor, Andrei Jecza, Sorin Neamțu, Georg Lecca, Doru Tulcan și Constantin Flondor. Lăudabil în această încercare de transformare a spațiului într-un muzeu temporar a fost modul de gândire a traseului expoziției. Debutul său presupunea traversarea unui spațiu caracteristic celor de tip *white cube*, mai exact, scoțând din raza de privire a vizitatorului geamurile de sus până jos, lăsând pradă ochilor doar pereții albi și lucrările. În parcurgerea traseului ușor labirintic, vizitatorul avea șansa reală de a „prinde” atmosfera lucrărilor, de a descoperi acea pasiune a căutării artistice, vizibilă în toate demersurile grupului Sigma. Un alt plus în ceea ce privește panotarea și gândirea traseului a fost izolarea instalației video din seria *Multivision* (1978), lucrare colectivă (e drept, inclusiv din rațiuni tehnice, fiind nevoie de un spațiu în care să nu pătrundă lumina din exterior).
Astfel, privitorul nu mai are în fața sa decât lucrarea, pregnant reprezentativă pentru modul de a gândi, produce și propune artă al grupului Sigma și pentru ce a însemnat, în contextul politic și cultural în care a fost realizată, îndrăzneața și fascinanta utilizare a ceea ce azi numim *new media* în peisajul artistic românesc. Mai mult, însă, *Multivision* e o

1

2

lucrare complexă, aparţinând paradoxal atât modernităţii târzii (în accepţiunea lui Charles Jencks), cât şi unui incipient şi oarecum autist postmodernism autohton (astfel configurat în primul rând de caracteristicile şi atmosfera regimului politic sub auspiciile căruia a fost realizată). *Multivision* vizează noutatea şi originalitatea, lipsindu-i însă obsesiile purist formaliste ale unor avangarde istorice tipice şi cochetează cu ideea de pluralitate, fără însă a reflecta asupra posibilelor sale implicaţii sociale şi politice. Artiştii recurg la o reconstruire a spaţiului în procesul de instalare a filmărilor, imaginea reflectându-se pe mai multe site, de diferite dimensiuni, provocând un efect vizual spectaculos. Nu este vorba doar despre a filma şi despre a expune, ci, căutând dincolo de acestea, de a înţelege atât ceea ce este filmat, a încerca o înţelegere profundă şi nuanţată a realităţii şi a-i releva dimensiunea (utopic?) metafizică.

Expoziţia pune bine în lumină importanţa materialelor în proiectele Sigma, precum şi ingenioasa utilizare a unor materiale noi pentru producţia artistică a epocii, ale căror prezenţă şi proprietăţi sunt însă permanent şi atent subordonate sau mai degrabă integrate conceptului lucrării şi ideologiei estetice asumată de către grup. Astfel, sunt utilizate, de exemplu, aluminiul sau barele şi plăcile zincate în procesul de creaţie.

De altfel, fascinaţia pe care reuşesc sa o exercite lucrările a mutat atenţia de la eventuala tensiune dintre ele şi caracterul spaţiului expoziţional ce le-a găzduit temporar, fascinaţie generată mai ales de atenţia, minuţiozitatea, seriozitatea cu care sunt concepute şi realizate. În unele situaţii, există cazuri în care privitorului îi este pus la dispoziţie întreg traseul ideatic care conduce la propunerea unei forme a lucrării, traseu care devine mai important decât rezultatul în sine (fie el desen, sculptură sau instalaţie). Chiar şi în cazul lucrărilor în care activitatea de cercetare nu este făcută pregnant vizibilă, cum ar fi colectiv asumata *Piramidă Albă*, repetiţia modulară, ambiţia creării unei forme autosuficiente şi perfecte şi rezultatul vizual spectaculos al aplicării unui procedeu aparent plictisitor, repetitiv, invită privitorul să privească cu o mult mai mare atenţie obiectul din faţa sa, care este mai mult decât o simplă îmbinare de forme identice.

Producţia artistică a grupului Sigma este semnificativ legată de contextul realizării lor. Ele sunt inclusiv o expresie şi un simptom al uşoarei destinderi a regimului comunist din a doua jumătate a anilor '60 şi de la începutul anilor '70, una dintre consecinţele acestei evoluţii politice şi culturale fiind şi racordarea conceptuală a unei părţi a lumii artistice româneşti la ceea ce se întâmpla, din punct de vedere artistic, în restul Europei şi în lumea vestică, în general.

Chiar dacă accentul pus pe formă şi metaforă artistică în sine face ca lucrările Sigma să nu asume direct o dimensiune politică, ea este prezentă în fundalul demersurilor lor şi inevitabil alterată odată cu expunerea în contextul bussiness, prin dislocarea de sens pe care o presupune expunerea în acest tip de spaţiu. Şi totuşi, arta unor Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan dovedeşte în expoziţia de la Cluj că e prea subtilă, deghizat, dar adânc rebelă, şi de o seriozitate ce frizează solemnitatea devoţională pentru a putea deveni un pur instrument de legitimare a unui prestigiu corporatist.

Dacă nu a fost nici o formă de rezistenţă eficientă împotriva unui regim totalitar, încercarea artei grupului timişorean de a produce un spaţiu de autonomie estetică radicală în raport cu politicul este oricum în sine semnificativă.

În fine, inclusiv învecinarea retrospectivei Sigma cu expoziţia colecţiilor amintite face şi mai vizibilă coeziunea grupului, pasiunea şi dedicarea ce transpar din lucrările acestor artişti ce aparţin strălucit şi nedezminţit unei epoci străine de *anything goes* şi de *expensive artsy glamour*, precum şi unei familii intelectuale pentru care arta trebuie să aibă de a face cu absolutul. Şi astfel, contactul cu proiectele şi lucrările grupului Sigma produce o bucurie a întâlnirii cu o artă rotundă şi împlinită şi, în acelaşi timp, o irepresibilă şi poate naivă nostalgie.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-2 - Imagini din expoziţia 1.1.1. + Sigma1. *Expoziţie retrospectivă: Poetica spaţiului. Utopie şi cercetar*e. Foto: Cătălin Hladi

NAG Pop Up Gallery şi alte proiecte

1

text de **IOANA CIOCAN**

Proiectul „După 25 de ani" a debutat pe 23 august 2014 în spaţiul NAG Pop Up Gallery din Magheru One, Bucureşti. Echipa formată din Silvia Rogozea (manager cultural), Suzana Dan (artist, manager cultural), Ioana Ciocan (curator), Attila Kim (arhitect) şi-a propus să marcheze în spaţiul NAG Pop Up Gallery cei 25 de ani post decembrie 1989 prin expoziţii şi *performance*-urile artiştilor emergenţi, tineri născuţi înainte de '89 şi crescuţi după '89. Acest sfert de veac a fost împărţit în subcapitole alese într-un mod care marchează un posibil traseu de înţelegere a schimbării: memoria locurilor pierdute, memoria Revoluţiei povestite şi nu trăite, identitatea comunistă vs. capitalistă, memoria momentelor „perfecte" din comunism şi a utopiilor cincinale nerealizate.
Expoziţia personală a Andreei Dobrin, *Ţică! A căzut Ceauşescu!*, a re-creat zilele Revoluţiei Române din 1989 trăite de bunicii artistei, Voichiţa şi Ţică Stoian, pornind de la transferarea şi traducea prin animaţie a infamului ultim discurs al lui Ceauşescu, construit ca un omagiu pentru Harun Farocki. Căderea lui Ceauşescu, un eveniment extraordinar, se profilează şi zguduie normalitarea vieţii soţilor Stoian. 25 de ani mai târziu, analiza vizuală a Andreei Dobrin este grafic-afectivă, nu documentară. Radu Mocanu dedică *Negru auriu* (18 octombrie – 13 noiembrie 2014) celor 23 de soldaţi români şi-au pierdut viaţa în Afganistan în perioada 2002-2014. Mocanu analizează şi compară rolul armatei române înainte şi după 1989. Având un efectiv impresionant de 300 000 de militari în 1989, armata română era folosită, gratis, de către statul comunist, ca forţă de muncă la culesul porumbului, sfeclei şi cartofilor. Tot la muncile câmpului erau scoşi şi elevii, studenţii şi profesorii, dar pe câmpuri separate.
Deprofesionalizată, armata devenea un instrument al comunităţii pus în slujba partidului, care, laolaltă cu muncitorii, ţăranii şi intelectualii, lucra cu spor la dezvoltarea ţării.
Disponibilizările masive şi restructurările au făcut ca acum, în 2014, armata română să aibă un efectiv de 80 000 de militari, dintre care, în Afganistan, aproximativ 2000. Scena politică contemporană poartă amprenta geopoliticii petrolului, ce se regăseşte, frecvent, în agenda guvernelor şi se manifestă într-o multitudine de forme, dominată clar de componenta militară.
Performance-ul *Prezenţa obligatorie* al Gabrielei Mateescu & Marina Oprea (13 noiembrie 2014) critică sistemul de învăţământ şi raportul lui cu piaţa de muncă din România. Dincolo de dificultăţile examenelor de bacalaureat şi de admitere în facultăţi, elevii trebuie să facă faţă presiunilor ce vin din partea părinţilor. Urmele lăsate de comunism, atunci când locurile la facultăţi erau limitate şi greu accesibile pentru majoritatea populaţiei se resimt şi la nivelul mentalităţii generaţiei tinere.
Prin NAG Pop Up Gallery, organizatorii Nopţii Albe a Galeriilor – membrii Asociaţiei Ephemair – şi-au propus să continue încurajarea artiştilor români emergenţi prin producţia şi prezentarea de lucrări şi expoziţii de artă contemporană. În condiţiile în care posibilităţile de producţie în arta contemporană românească sunt extrem de reduse, NAG continuă seria proiectelor special produse de-a lungul celor opt ediţii, ultimul fiind expoziţia *PASAJ*, artişti Michele Bressan, Lea Rasovszky şi Larisa Sitar; curatoare: Diana Marincu (Anexa MNAC, 23.05-12.07.2014).

NAG Pop Up Gallery
este un proiect al Asociaţia Ephemair, parteneri Magheru One, Crama Liliac, R77, Fundaţia Obos, ARCUB.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Prezenţa obligatorie*, NAG Pop Up Gallery

Disimulare

Ioana Maria Sisea, *Disimulare*
Galeria Galateea, București,
1 august – 2 septembrie 2014

1

2

text de **RALUCA BĂLOIU**

Chipuri, mâini, contorsionări ale corpului vibrează în pulsații expresive. Siluete care se lichefiază urmează să se cristalizeze în sondaje psihologice sau în introspecții (*Covering the transparency*). Ioana Maria Sisea reprezintă corpul uman într-un flux continuu, în extinderi spațiale și temporale. Trupul se coalizează cu exteriorul până într-acolo unde devine tot unitar cu ceea ce este în jurul său. Chipul se transformă în empatie, în cale de cunoaștere a celuilalt, mâna devine gest de afecțiune. În instalațiile și în compozițiile grafice și picturale, desenul mâinii invadează exteriorul asemenea unei prelungiri a spațiului. Mâna este traseul comuniunii și sincerității; imagine sincretică, epifanie a sensibilității (*Connect*). Ioana Sisea transpune în lucrările ei existențe sensibile, desfășurări fenomenologice ale percepției. Siluetele înțesate de fluidități grafice se condensează într-o comunicare intimă (*Intimacy box*). Ioana Sisea își colecționează propriile stări sub formă de măști din porțelan (*Disimulare*). Tânăra artistă devine un fin psiholog, portretizând și analizând polaritatea personalității, investigând natura duală a structurii umane. Nimic nu este esență pură, doar un alter ego, probabil incorigibil, dar inconturnabil. Orice chip are imprimat un semn, o pată, o cicatrice, dar orice pată are și o suprafață imaculată, neprofanată. Măștile Ioanei Sisea înfățișează suma tuturor aspectelor egoului, nu doar a celor acceptate, ci în egală măsură a celor deloc remarcabile, contestabile, indezirabile. Între pată și imaculat, între colorat și incolor, între formă și diform, Ioana Sisea jonglează cu expresivitatea. Măștile distorsionate se coagulează în organisme, în pulsații, în ritualuri magice, în lavă vulcanică. Tânăra artistă transpune fațetele propriei personalități în măști trecute prin filtre culturale ale istoriei artei: masca teatrului japonez Kabuki, din secolul al XVII-lea; masca Art Nouveau; masca Expresionistă; masca fragment. Asemenea personajului principal ce tranzitează culoarul hotelului din filmul lui Jean Cocteau, *Le sang d'un poète* (1930), chipurile pe care le privește Ioana nu sunt altceva decât jocuri fictive ale fiecăruia dintre spectatorii săi.

Ioana Maria Sisea este una dintre artistele generației tinere care lucrează în diverse medii precum grafică, sculptură, instalație-obiect. Ioana a absolvit studiile masterale din cadrul secției de Ilustrație și Design Grafic, Universitatea Națională de Arte, București (2012). Cea mai recentă expoziție personală, intitulată *Disimulare*, a avut loc anul acesta la Galeria Galateea, fiind cea de-a doua personală după *Metamorphosis* de la galeria La Cave, Geneva, 2012. A participat la expoziții de grup în Olanda (Utrecht) 2010 și România (Sala Brâncuși, Palatul Cotroceni) 2010. Lucrările tinerei artiste, de doar 26 de ani, se află în colecții particulare din Elveția, Londra, Paris și București.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Heart Shaped*, porțelan, 2014
2 - *Gold and Silver*, porțelan, 2014
3 - *Painted*, porțelan, 2014
4 - *Painted*, porțelan, 2014

3

4

Arte în Bucureşti, ediţia a V-a

Arte în București.
***Explorări urbane*, a V-a ediţie a salonului**
1 – 25 septembrie
Manager de proiect Beti Vervega
Curatori: Dorina Horătău, Elena Scutaru, Emilia Persu și Marius Burhan

text de **MIHAI PLĂMĂDEALĂ**

Între 1 și 29 septembrie 2014 a avut loc cea de-a V-a ediție a evenimentului expozițional, *Arte în București*, organizat sub egida Uniunii Artiștilor Plastici din România. Rațiunile constitutive ale manifestării și intențiile de dezvoltare nu s-au cristalizat deocamdată într-o formulă, să spunem, clasică. Cu siguranță, viitorul apropiat va revela o versiune organizatorică menită să valorifice la maximum marele potențial al acestui eveniment.

Beti Vervega, manager de proiect, împreună cu Dorina Horătău, Elena Scutaru, Emilia Perşu și Marius Burhan, curatori, au lansat tema Explorărilor Urbane, provocare pozitivă la care au răspuns numeroși și importanți artiști din toate mediile și zonele stilistice. A rezultat o serie de expoziții simultane în galeriile UAP, Centrul Artelor Vizuale (Căminul Artei), Simeza, Orizont și Galateea; în muzee, al Hărților și cel de Geologie, la Biblioteca Națională, la Ordinul Arhitecților din România și în două spații alternative din Combinatul Fondului Plastic, Tipografia, respectiv Turnătoria. Numitorul comun s-a dorit a fi calitatea, în condițiile diversității și păstrării unei aceleiași linii, legate de metropolă, respectiv de viața artistică a acesteia. Un proiect viu, rațiuni constitutive firești, dezvoltare normală și o tematică pe măsură, puternic relaționată cu componenta socială a muncii artistice întreprinse de creatorii de imagine și curatorii participanți.

În 2014 subiectul principal de reflecție a fost ieșirea artistului în întâmpinarea publicului, prin acțiune, nu însă și prin agresivitate. Astfel, *performance*-ul a conviețuit cu arta decora-

1

tivă, experimentul cu grafica ori noile medii cu sculptura. Lupta cu inerția, realizată prin mijloace exclusiv culturale, este, în cazul *Artelor în București*, un capăt de pod important în cauza artelor vizuale din România momentului.

Spații, artiști și curatori: Simeza – Coordonatori proiect: Beti Vervega, Marius Burhan; Curatori: Emilia Perșu, Elena Scutaru, Artiști: Ruxandra Călăraș, Iuri Isar, Ioan Atanasiu Delamare, Mariea Chioibaș (Petcu), Alina Rizea Gherasim, Adriana Blendea, Ioana Cincă, Tarbă Cristian, Andreea Veronica Vlad, Anca Boeriu, Florin Stoiciu, Răzvan Constantin Caratănase, Andrei Bălan, Aurelian Apostol, Chifu Panaite, Costel Iacob, Gheorghe Zaharia, Neculai Păduraru, Liviu Russu, Valentin Soare, Cristian Pentelescu, Ana Zoe Pop, Ionel Iștoc, Cristian Godeanu, Cati Moldoveanu, Ingo Glass, Șerban Vrăbiescu.

OAR – Coordonatori: Beti Vervega, Marius Burhan; Curator: Elena Scutaru, Artiști: Lucian Muntean, Dan Horațiu Panait, Andrei Georgescu, Dinu Mihai Fălcoianu, Mihaela Dobra, Mihaela Lazăr, Rusu Constantin, Jean Eugen, Alex Săndulescu, Dan Adrian Ionescu, Ioan Medrut, Casia Csehi, Sorin Maxim, Carmen Acsinte, Eduard Constantin, Irina Hasnaș Hubbard, Șerban Vrăbiescu, Mihai Teodorescu, Mihai Rusen, Dorina Horătău, Reka Csapo Dup, Marcel Scutaru, Elena Scutaru, Ioan Medruț, Șerban Vrăbiescu, Mihai Teodorescu, Mihai Rusen, Sorin Maxim.

CAV (Căminul Artei) – Coordonatori: Beti Vervega, Marius Burhan; Curatori: Dorina Horătău, Elena Scutaru; Artiști: Marcel Bunea, Cătălin Bălescu, Cezar Atodiresei, Mircea Ciutu, Petru Lucaci, Beti Vervega, Carmen Paiu, Marius Burhan, George Moscal, Lisandru Neamțu, Valeriu Mladin, Alexandru Rădvan, Lupu Dragoș Nicolae, Vasile Tolan, Claudia Todor, Ilie Chioibaș, Alexandra Tudosia, Florin Mocanu, Marin Gherasim, Ghiozdavu Gabriel, Vasile Mureșan Murivale, Alma Redlinger, Maria Răducanu, Andreea Albani, Ionuț Barb, Marius Barb – Barbone, Marilena Preda Sânc, George Păunescu Răzvan Mihăescu, Eugen Raportoru, Patricia Teodorescu, Marinella Dumitrescu, Adrian Buzduga, Aurel Vlad, Dinu Câmpeanu, Elena Lot Vlad, Maria Pop Timaru, Elena Dumitrescu.

2

Galateea – Coordonatori: Beti Vervega, Marius Burhan, Artiști: Cristina Bolborea, Vasile Cercel, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Daniela Făiniș, Romana Mateiaș, Adela Bont Mărculescu, Nicolae Moldovan, Aniela Ovadiuc, Cristina Popescu Russu, Ioana Șetran.

Biblioteca Națională – Coordonatori: Beti Vervega, Marius Burhan; Curator: Dorina Horătău; Artiști: Diana Brăescu, Loredana Dragne, Elena Dăscălescu, Silvia Maria Stoica, Costin Neamțu, Răzvan Paul Mihăescu, Răzvan Caratănase, Matache Tudor, Ovidiu Croitoru, Corina Duma.

Muzeul Hărților – Coordonatori: Beti Vervega, Marius Burhan; Curator: Dorina Horătău; Artiști: Tudor Matache, Ramona Țibrea Lazăr, Liviu Epuraș, Irina Florescu, Radu Florea, Beti Vervega, Mirela Trăistaru, Emilia Persu, Ion Atanasiu, Silvia Șerban, Puiu Costachi Dumitraș, Lucian țăran, George Preduț.

Muzeul de Geologie – Coordonatori: Beti Vervega, Marius Burhan; Artiști: Ariadna Nicodim, Letiția Oprișan, Vasile Pop Negreșteanu, Relu Bițulescu, Constantin Sinescu, Traian Marcu.

Orizont – Curator: Dorina Horătău; Artiști: Teodora Stendl, Olga Birman Sabau, Otilia Boeru, Iulia Toma, Viorica Slădescu, Bogdan Ciobanu, Ileana Dana Marinescu, Maria Băndărău, Cela Neamțu, Melania Florescu, Ileana Ștefănescu, Sergiu Chihaia, Anca Șesan, Lucian Butucariu, George Preduț, Dan Liviu Roșeanu, Ruxandra Sibil Mermeze, Claudia Mușat, Ovidiu Ionescu, Ilie Rusu.

Sala Tipografia (C.F.P) – Marian Zidaru, Darie Dup, Victoria Zidaru, Mircea Roman, Maxim Sorin, Lazăr Lorand; Castel Film – Marian Zidaru, Darie Dup, Mihai Teodorescu.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Marcel Scutaru, Aere de București
2 - Imagine din expoziție
3 - Imagine de la vernisaj
4 - Imagine din expoziție, Aurel Vlad, Haita

Fotografii realizate de:
Mihai Plamădeală, Elena Scutaru,
Beti Vervega, Claudiu Mladin

3

4

#4 EXPOZIŢII INTERNAŢIONALE
International Exhibitions

La Coupole vue 2, Monumenta 2014, Ilya et Emilia Kabakov, L'étrange cité
© Photo Didier Plowy pour le Réunion des musées nationaux – Grand Palais

Manifesta şi colapsul autonomiei artei contemporane

***Manifesta 10*, Sankt Petersburg, 28 iunie – 31 octombrie 2014**

text de **CORINA L. APOSTOL**

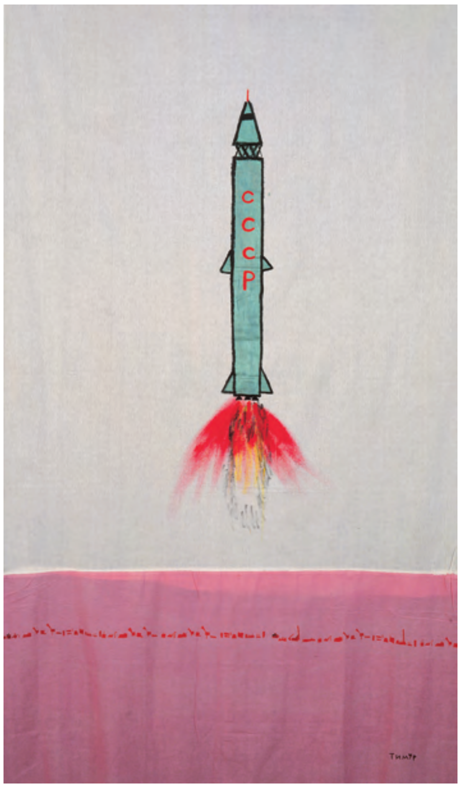
1

Au înțeles directoarea Fundației Manifesta, Hedwig Fijen, și curatorul ediției din acest an, Kasper König, cu adevărat, la ce s-au angajat atunci când au semnat colaborarea cu Muzeul de Stat Ermitaj, în august 2013?
La conferința de presă de la deschiderea Manifestei 10, jurnaliști internaționali și locali aproape că nu s-au concentrat asupra expoziției în sine și au pus întrebări cu privire la artiștii care s-au retras din bienală, la problema (auto) cenzurii, dată fiind funcționarea bienalei în conformitate cu legile din Rusia, și la poziția organizatorilor cu privire la recenta anexare a Crimeii și conflictul cu Ucraina. Piotrovski a ținut să sublinieze că o comisie culturală oficială antiextremism vizitase expoziția principală înainte de deschidere și o găsise „curată" de orice conținut „inadecvat" sau „ilegal". Toate trimiterile la comunitatea LGBT, cum ar fi lucrările pe hârtie ale Marlenei Dumas, *Portrete ale unor oameni importanți* (titlul original, Portrete ale unor oameni gay importanți, schimbat, după o discuție curatorială) și cea a lui Nicole Eisenman, *Este așa* (o pictură care face aluzie la intimitatea dintre două femei), au fost atent marcate cu semnul „16 +"; asta înseamnă că erau în pericolul de a fi considerate „propagandă gay împotriva minorilor", interzisă de legislația locală.
La rândul său, König, vizibil nervos, a vorbit despre recenta retragere a colectivului artistic Chto Delat? din Sankt Petersburg; curatorul a descris situația mai degrabă ca o dispută personală între artiști și el însuși, lăsând neadresată critica asocierii dintre un eveniment de artă autoproclamat progresiv, guvernul local represiv și conservatorul Muzeu Ermitaj, o instituție care se potrivește perfect în peisajul neoțarist de oligarhi locali. Această simplificare este foarte departe de poziția reală a artiștilor care au ales să se retragă sau au boicotat evenimentul.
Unii dintre ei, inclusiv Chto Delat? și membri ai grupurilor artistice din Ucraina, Tanz Laboratorium, R.E.P., și SOSka Group, au ales să facă declarații în paralel cu programul de deschidere a Manifesta 10, organizând chiar o discuție alternativă cu privire la rolul Bienalei în oraș. Într-o publicație locală, Buletinul Școlii de Artă Angajată[1], jurnaliștii au observat că Manifesta 10 se transformase într-un proiect foarte cinic, ușor instrumentalizat de către autoritățile locale, chiar de elita artei conservatoare, care a permis o anumită autonomie a artei, o simulare a democrației pe teritoriul artei care îmblânzește imaginea războiului de expansiune al Rusiei în Est.
În timp ce toată bienala nu poate fi redusă la o cosmetizare a feței politicii locale murdare, această predicție nu a fost chiar complet falsă. În luna iulie, artista estonă Kristina Norman și-a instalat proiectul ei în Piața Palatului (Dvortsovaia), intitulat *Suvenir*, parte a programului public Manifesta 10, curatoriat de către Joanna Warsza din Polonia. Spre deosebire de colegii ei mai conservatori, Warsza a declarat că proiectele comisionate în programul ei vor răspunde la complexitățile sociale și politice generate de munca în domeniul artelor în Rusia de azi.[2] Cunoscută pentru intervenții provocatoare, Norman a decis să facă o sculptură care face legătura cu luptele recente de pe Maidan. Bradul ei de Crăciun de oțel, vopsit verde, amintește de bradul ars în timpul revoluției pe Maidanul din Kiev în noiembrie 2013, stând în tensiune cu decorul somptuos al Ermitajului, și cu tăcerea asurzitoare despre războiul cu Ucraina. Artista a produs, de asemenea, un film de scurt metraj în care rolul principal l-a avut artista Alevtina Kakhidze, o activistă pe Maidan și participantă în programul public al Manifestei 10. În film, Kakhidze este prezentată plimbându-se prin piața Palatului și povestind amintiri din recenta revoluție de la Kiev. Chiar în ziua când au fost prezentate sculptura și filmul în fața Ermitajului, Mihail Piotrovski a decis să dea următoarea declarație despre aceste lucrări din programul public pe siteul muzeului: „Cadrul de metal al unui brad de Crăciun construit în piața Palatului de Kristina Norman ca parte a programului public Manifesta 10 amintește de o sărbătoare care nu s-a întâmplat. Procesul de împodobire al unui brad în piața principală din Kiev a fost pornit, dar nu a fost niciodată terminat. Piața s-a transformat în Maidan. Și Maidanul a provocat haos. (...) Opera de artă este parte a filmului *Porțile de Fier*. (...) Artista merge prin piața noastră, într-o stare de delir și se imaginează a fi pe Maidan. Un monolog inteligent și sentimental este direcționat către persoanele care cunosc deja ce s-a întâmplat în Ucraina – cum o piață veselă s-a transformat într-o mlaștină urâtă. Destul de înspăimântător."[3]
Programul public a inclus de asemenea o serie de *performance*-uri sculpturale ale artis-

tei Alexandra Pirici din România, un proiect intitulat *Soft Power*. Strategia ei a fost de a poziționa corpurile unor dansatori, artiști, activiști locali în apropierea imediată a unor monumente istorice din Sankt Petersburg: statuia ecvestră a lui Petru cel Mare, ansamblul sculptural al Ekaterinei cea Mare și statuia lui Lenin din fața Gării Finlanda. Artista mi-a explicat că a ales să sublinieze scara umană a performerilor, în contrast cu grandioasele ansambluri monolitice, pentru a arăta dezechilibrul de putere, între mase și autoritatea personajelor istorice, lideri de mare putere la vremea lor. Lui Pirici i-a fost dată permisiunea să poziționeze performerii în jurul monumentelor numai după numeroase cereri, apeluri telefonice facilitate de Ermitaj. Polițiștii care supravegheau una dintre aceste intervenții artistice de la monumentul lui Petru cel Mare mi-au explicat că în nici un caz nu le este permis altora să se alăture performerilor, adică să stea pur și simplu în tăcere la umbra statuii. În timp ce limitele permisibilului în domeniul artei au devenit clare pentru noi toți tot timpul *performance*-ului lui Pirici, am trăit cu toții și un sentiment de stagnare provocat de opțiunile limitate de a lucra în acest context, de a fi aproape paralizat.
În ceea ce privește expoziția principală din recentul renovat General Staff Building și Ermitaj, această „Manifesta fără Manifest", așa cum König a caracterizat-o, a mizat pe autonomia artei cu niște „provocări ascunse", în general ignorând istoria politică a instituției și colecția cu care se vedea în conversație.[4] Cu alte cuvinte, probleme estetice au stat la baza dialogurilor puse în scenă între artiști contemporani, cum ar fi Gerhardt Richter, Louise Bourgeois, Joseph Beuys, ale căror lucrări istorice au fost introduse în expozițiile mai tradiționale din Ermitaj. Se pare că, mai degrabă decât să-și eclipseze predecesorii, aceste câteva lucrări împrăștiate în palatul enorm au fost ele însele diminuate de greutatea unei tradiții monumentale și grandioase, fiind privite drept ciudățenii pe care turiștii, în căutarea „ouălor de aur", mai degrabă le evitau.
Alte lucrări din General Staff Building au fost mai captivante, cum ar fi proiectul artistului din Belgia Francis Alÿs, *Lada Kopeika*, bazat pe o reconstituire aparent nostalgică a încercării nereușite a artistului adolescent de a conduce o Lada 1500 de la Bruxelles la Moscova, pe vremea Uniunii Sovietice. După dizolvarea acesteia din urmă în 1991, visele de a merge de la Vestul capitalist la Estul socialist s-au prăbușit, așa cum și mașina condusă de artist s-a stricat în timpul excursiei. După ce a condus efectiv mașina de la Bruxelles la Sankt Petersburg în vara lui 2014, Alÿs a produs de asemenea un film pentru expoziție, în care el conduce de-a lungul arterei principale Nevski Prospekt, apoi intră in curtea principală a Ermitajului și izbește în mod intenționat mașina într-un copac bătrân. Lada verde originală condusă de artist a fost lăsată în același loc în care a fost avariată pe parcursul bienalei. Acest proiect a fost unul dintre puținele care a reflectat asupra relației sale cu Rusia de astăzi, îndemnând publicul să răspundă la această viziune deliberat dramatică printre ferestrele fumurii ale unui automobil vechi.
Trebuie să menționez și seria de tablouri pe pânză ale legendarului artist din Sankt Petersburg Timur Novikov, produse în subteranul Leningradului din anii 1980, și care reflectă un optimism colorat de epoca perestroikăi, infuzat cu umor subversiv despre condiția omului sovietic. În 1982 Novikov a fondat grupul Noii Artiști / New Wilds, în care a activat și Vladislav Mamishev Monroe, artist și primul travestit public, care se află de asemenea în expoziție cu un episod din celebra serie Pirate TV. Atât Novikov, cât și Monroe, sunt cunoscuți drept artiști gay și amândoi au murit recent (Monroe în 2013, iar Novikov în 2002). Aceste includeri fac aluzie la probleme importante, cum ar fi homofobia,

2

cenzura, experienţa sovietică, dar, în acelaşi timp, nu abordează brutalitatea actuală împotriva comunităţii LGBT din Sankt Petersburg. Aici, din nou, limitările impuse Bienalei sunt clare: arta nu ne oferă o linie directă de critică a puterii regimului care afectează fiecare aspect al vieţii de zi cu zi. În concluzie, în spatele faţadelor de cuburi albe şi ale palatelor de marmură, iluzia autonomiei artei s-a prăbuşit după Manifesta 10. În schimb, proclamarea autonomiei artei într-un context în mod evident încărcat politic a avut un efect de domesticire şi a servit nu numai pentru legitimarea artei contemporane, ci, în unele cazuri prezentate mai sus, a servit agenda unei autorităţi represive. În ultimii zece ani, sistemul de artă din Rusia a trecut printr-o transformare majoră, aici implementându-se o piaţă de artă, un sistem de galerii, un sistem instituţional. Publicul acestor instituţii nu este atât de scandalizat de arta contemporană, aşa cum organizatorii Manifestei 10 ar vrea ca noi să credem, dimpotrivă. Prezentarea şi producţia artei contemporane, nu înseamnă că democraţia a venit în Rusia, în schimb ea este profund îndatorată unei noi elite (denumită în limbaj comun „oligarhi”), care controlează mijloacele de producţie şi care îşi caută legitimare. Această elită care s-a constituit în urma violenţelor din anii 1990, atunci când criminalitatea în proces de acumulare a fost extraordinar de agresivă, este, de asemenea, interesată de curăţarea imaginii sale; ei vor să se reprezinte ca subiecţi nobili ai istoriei, patroni ai unei arte autonome, contemporane, prezentate în diverse cuburi albe. Paralela istorică cu moştenirea Ekaterinei cea Mare nu este atât de depăşită, la urma urmei. Desigur, fundaţia Manifesta, curatorii ei inter-



3

naţionali şi un grup de artişti progresivi nu pot fi complet responsabili pentru depăşirea unuia dintre cele mai critice conflicte din istoria recentă şi a masivului aparat represiv din Rusia de azi. Cu toate acestea, Bienala este departe de a fi o platformă pentru un dialog imposibil neutru; este o instituţie fragilă, fără îndoială dependentă de politica reală care poate submina cele mai bune intenţii. Acest exemplu, alături de conflicte şi proteste similare în ultimii ani la Sydney Biennale, São Paulo Biennale şi chiar autohtona Bucharest Biennale, împing conversaţia de la autonomie artistică şi cuburi albe, la întrebarea: la ce servesc cu adevărat aceste categorii astăzi şi ce vine după epuizarea lor?

Varianta integrală a articolului poate fi citită pe www.revistaarta.ro

[1] Publicaţia poate fi citită online: http://chtodelat.org/b5-announcements/a-7/new-issue-of-the-bulletin-of-the-school-for-engaged-art-is-on-line/
[2] Vezi declaraţia Joannei Warsza: http://manifesta10.org/en/public-program/
[3] Vezi declaraţia lui Piotrovsky, “People, be aware!” aici: http://www.hermitagemuseum.org/html_En/11/2014/hm11_1_456.html
[4] Vezi interviul cu Kasper König: http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/kasper-konig-interview

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS :

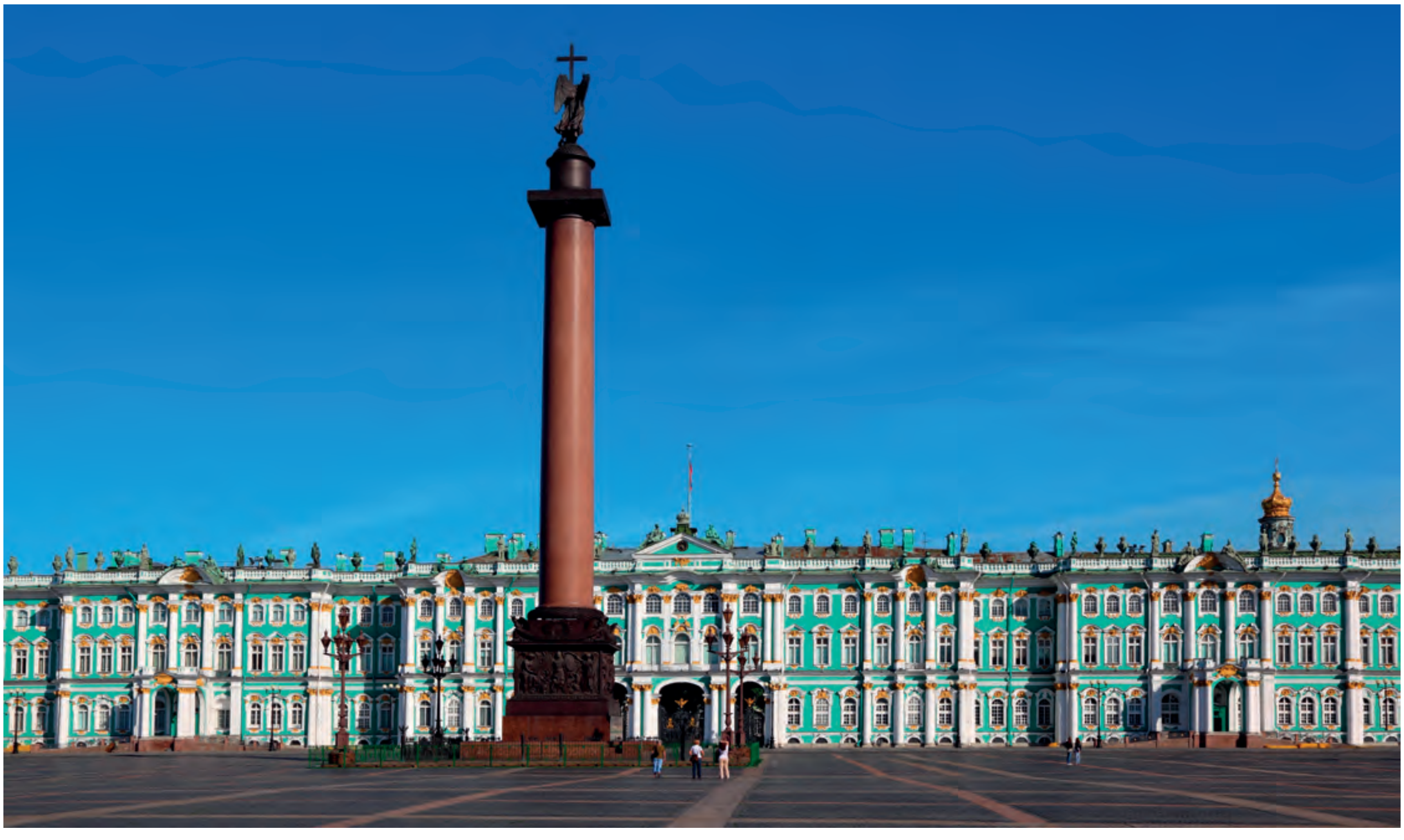
1 - Francis Alÿs, Draft for *Lada Kopeika* Project, 2014, Collage with gold leaf, 11.5 x 13 cm, courtesy of the artist and David Zwirner Gallery. New commission for Manifesta 10. Foto: Corina Lucia Apostol – Manifesta 10

2 - Nicole Eisenman, *It is so*, 2014. Oil on canvas. 65 x 82 in. Courtesy of the artist and Koenig & Clinton, New York; Galerie Barbara Weiss, Berlin; and Susanne Vielmetter Los Angeles Projects, Los Angeles. Collection of the Artist. Photo credit: John Berens

3. Timur Novikov. *Start (rocket)*, acrylic on textile 1989, (296 x 296,5 cm). Courtesy of Timur Novikov’s family collection.

4. Marlene Dumas, *Pjotr Tsyaikofski*, 2014. Ink on paper, 44 x 35 cm. Photo credit: Bernard Ruijgrok Piezographics. Copyright and courtesy: Marlene Dumas. Commissioned by Manifesta 10 Saint Petersburg, Russia.

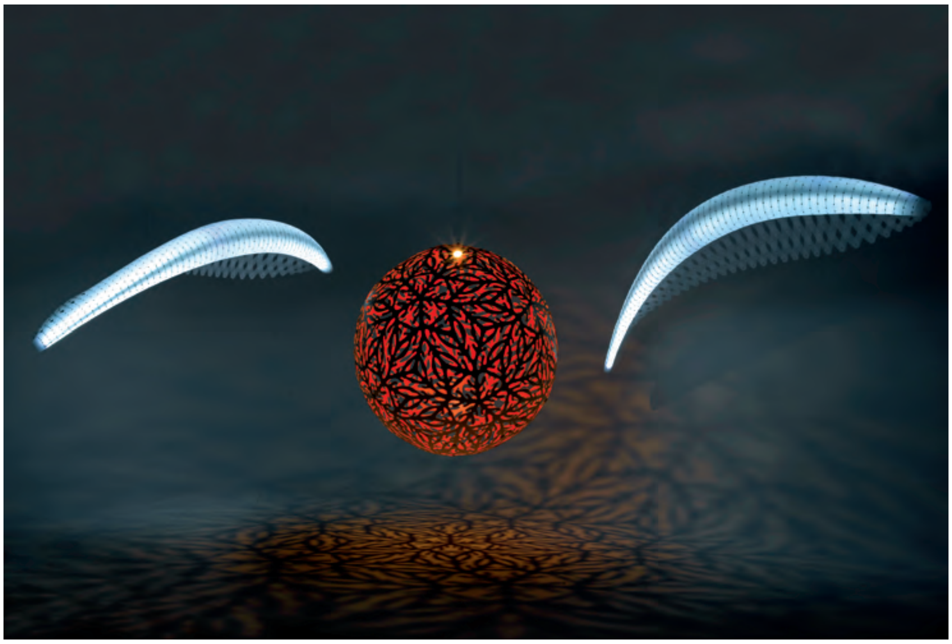
5. Winter Palace © Pavel Losevsky – Dreamstime.com



4

Ce istorie? A cărei arte?

***O Istorie. Artă, arhitectură și design din anii '80 până azi*. Curatori: Christine Macel, asistată de Micha Schischke, Keith Cheng, Mathieu Vahanian; Colaboratori: Clément Chéroux, Emma Lavigne, Philippe-Alain Michaud; Comisari arhitectură și design: Frédéric Migayrou, Aurélien Lemonier, Cloé Pitiot; Centre Georges Pompidou, Paris, din 2 iulie 2014. Catalog: *Une Histoire. Art, Architecture et Design des années 1980 à nos jours*, Christine Macel (coord.), coeditare Centre Pompidou și Flammarion, 2014**



1

text de **PETRA VLAD**

Noua expoziție permanentă de la Centrul Pompidou din Paris, inaugurată în luna iulie 2014 și intitulată *O Istorie. Artă, Arhitectură și Design din anii 1980 până astăzi* este o revizitare a colecțiilor recente ale muzeului și, în același timp, o încercare de sinteză a artei contemporane din ultimii treizeci de ani. Prin parcursul operelor expuse și prin textele catalogului, Christine Macel asumă subiectivismul implicit al curatorului, situându-se astfel în continuitatea unei tradiții muzeologice instaurate la sfârșitul anilor 1970. Prin operele expuse și prin artiștii selectați, propunerea Christinei Macel este o lectură lucidă de pe o poziție voit modestă a artei contemporane, asumând conștient și neputincios impasul practicii artistice și al teoriei artei din ultimii 30 de ani. Această perioadă este caracterizată prin deplasări de concepte și inversări spectaculoase de roluri, chiar din punct de vedere semantic asistăm la o deplasare dinspre noțiunea de „operă de artă" înspre cea de „practică artistică".
O Istorie…, printre multele istorii posibile ale artei contemporane, este o schiță a peisajului artei internaționale contemporane așa cum

2

este ea alcătuită prin colecțiile Centrului Pompidou. Singura voință ce întemeiază această expunere este dorința de a menține un muzeu viu prin reflecția periodică asupra expozițiilor permanente, o notă de flexibilitate și autoreflexivitate fiind scopul acestui demers ce este totuși șovăitor și plin de tatonări, evitând cu strictețe asumarea unei poziții ferme și precise în ghidarea procesului de construcție a peisajului artei contemporane. Partipriul este acela al unei istorii orizontale (teoretizată de Piotr Piotrowski), o istorie tematică ce amestecă voit stilurile și cronologiile în virtutea unei viziuni actuale rupte de schema tradițională a unui consens universal asupra definirii artei. Epoca artei de astăzi este cea a unei arte globalizate, cunoscută și practicată cu aceleași instrumente de limbaj în întreaga lume, dar care nu necesită un accept universal în sensul esteticii Iluministe. Criteriile de judecată sunt lichefiate, abordarea unei metodologii unice nu mai constituie o miză teoretică suficient de solidă, ceea ce antrenează o mișcare, o forfotă permanentă, evenimentul fiind miza majoră a multor abordări ale artei.

Prin cele două produse complementare, expoziția și catalogul, Christine Macel afișează această onestitate-neputință: fenomenul artistic contemporan este încă greu de aprofundat, multiplele crize și contradicții hrănind o dezbatere uneori violentă, dar care măcar prin simpla ei existență devine un ferment. Am putea spune, oarecum reducționist, catalogul aprofundează și clarifică expoziția, iar lucrările din expoziție argumentează teoretizarea expusă în catalog. Câteva ipoteze fixează cadrul general de analiză pornind de la care este trasat circuitul expoziției concepute ca un portret al artistului contemporan. Trăsăturile acestui portret, deși plauzibile în absolut, suferă sub presiunea dorinței de coerență și unitate impusă de curator, ele putând și chiar fiind adesea extrem de vagi și de subiective.

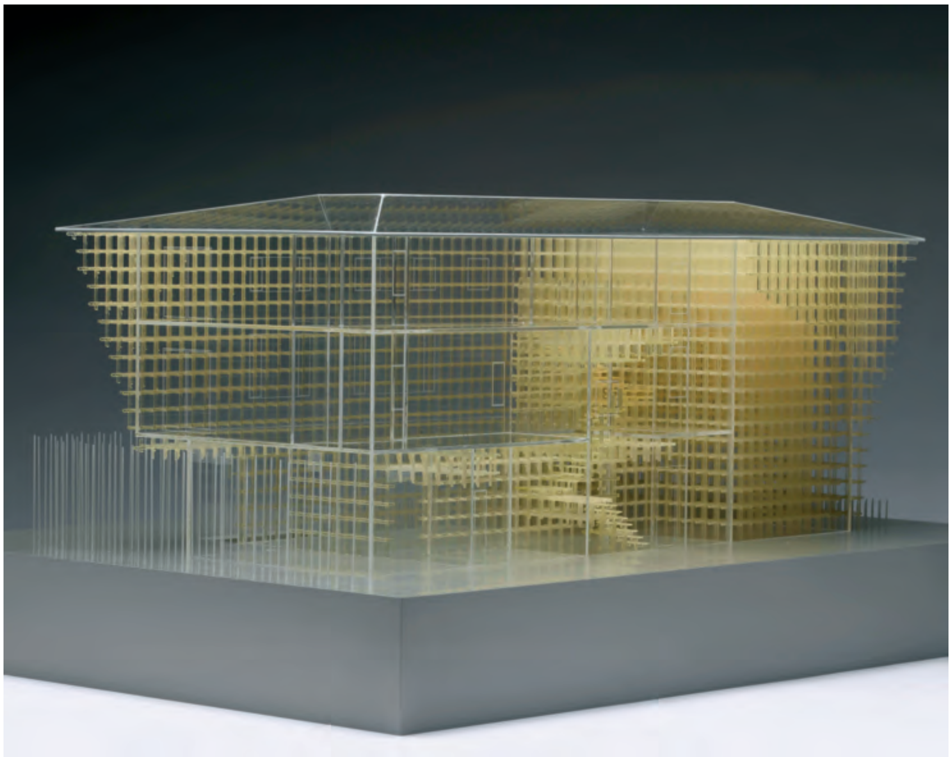
O primă categorie, este aceea a artiștilor „istorici" (Thomas Hirschhorn, Jean-Luc Goddard, Jean-Michel Basquiat, Ayșe Erkmen, Chris Marker, Mona Vătămanu și Florin Tudor, Roman Ondăk, Mircea Cantor, Martin Parr). Această înșiruire selectivă (și extrem de subiectivă) de nume, mărturisește singură despre fragilitatea acestei categorii a artiștilor „istorici". Dacă Chris Marker și cuplul de artiști români Mona Vătămanu și Florin Tudor au fost selectați în expoziție deoarece au produs lucrări al căror subiect face o referință directă la dictatura comunistă din România, acesta nu este un argument suficient pentru a-i considera artiști a căror principală preocupare sunt subiectele istorice. Punctul comun al acestor două lucrări este referirea la un eveniment survenit în istorie și, mai precis, în același context geografic, România, dar demersurile acestor montaje video sunt aproape opuse: Vătămanu și Tudor se plasează într-o zonă a acționismului și a participării individuale la mersul istoriei, în timp ce Chris Marker practică o critică a epocii contemporane ultramediatizate, dar care virează de la ironie înspre un cinism nejustificat (Marker compune un film cu imagini din timpul procesului și a condamnării soților Ceaușescu, întrerupt în momente cheie de spoturi publicitare occidentale la produse casnice și menajere). Ne este de asemenea dificil să îl considerăm pe Basquiat ca fiind un artist preocupat de subiecte istorice și aceasta având ca unic argument faptul că face parte din curentul afroamerican emergent în anii 1980. Cât despre Martin Parr, demersul său este mai mult etnografic decât istoric, fotografiile sale, teribil de anecdotice și asumat la limita kitsch-ului, putând fi considerate ca un martor al istoriei, dar nu ca pe un actor esențial al producerii acesteia.

Următoarele două categorii dependente, deși expoziția ține să le disocieze, sunt cea a „artistului arhivist" și cea a „artistului documentarist". Gerhard Richter, Christian Boltanski, Kader Attia, Frédéric Brulz Bonarbé, Hassan Darsi (*Le projet de la maquette*, 2002-2003), Lamia Joreige (*Under Writing Beiruth*, 2003) sunt plasați în aceeași zonă a unei arhive a istoriei-în-curs-de-facere, deși motivele pentru care această preocupare există la acești artiști sunt complet diferite: la Darsi și Joreige este clară vocația militantă și politică, în timp ce la Richter, arhiva are mai mult o valoare plastică și nostalgică, iar la Boltanski și Attia – una generativă de dialog social și de interogație asupra valorii memoriei colective. În același fel, categorizarea drept

3

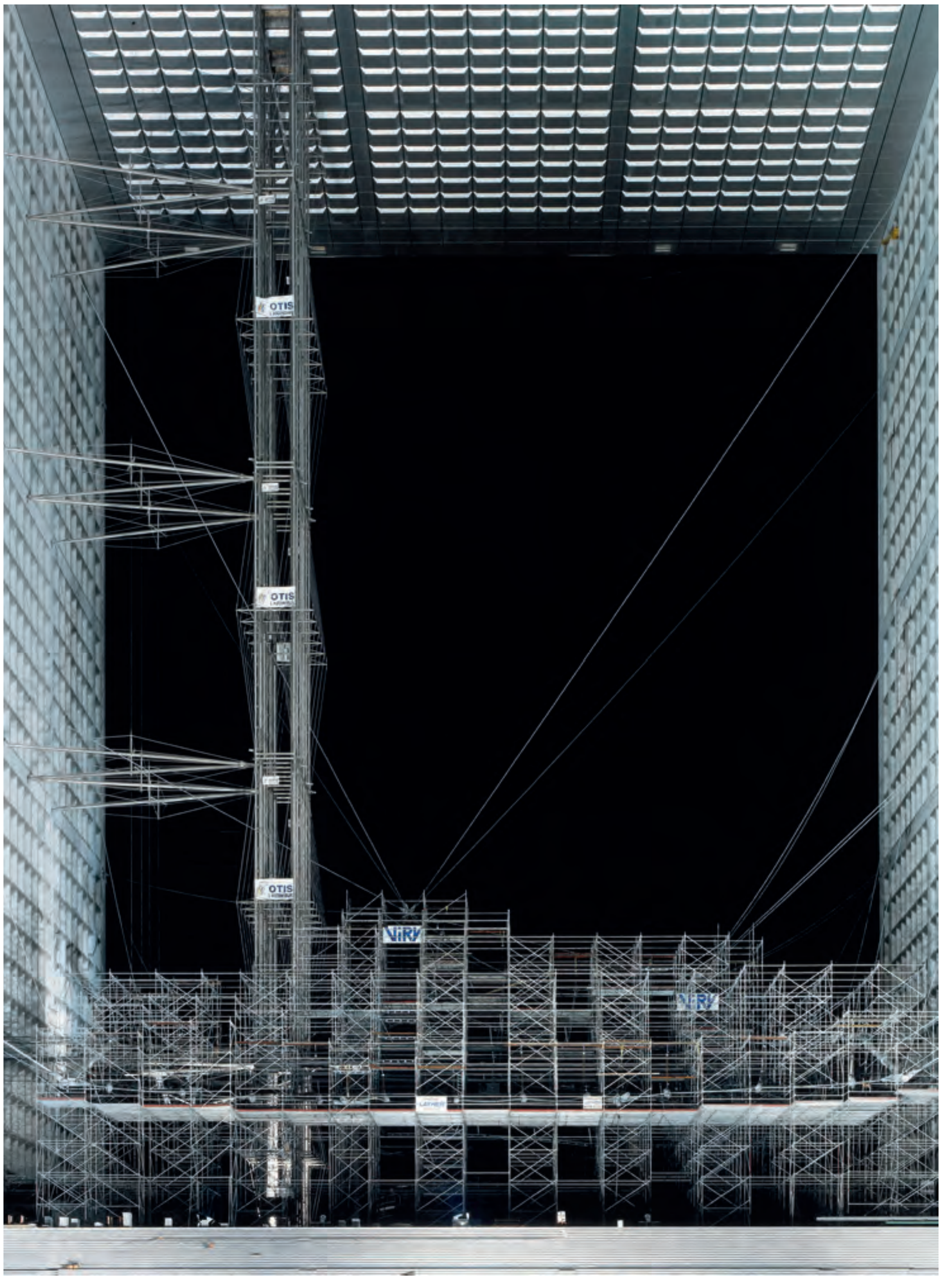
4

„documentariști” a unor artiști ca Jean-Marc Bustamante, Ahmet Mater (*Northern Gate*, 2012), Malachi Farrel (*O’Black, Atelier Clandestin*, 2004-2005) este contestabilă, dar poate fi justificabilă pentru alți artiști precum: Amar Kanwar (*The Scene of Crime*, 2011), Allan Sekula (*Seventy in Seven*, 1993) sau Tony Oursler (*9/11/2001*).
De la marile evenimente ale istoriei, artistul contemporan trece la microistorie, activând același arsenal de interogație ca și pentru istoria mare: „Artistul în fața Obiectului”. Această secțiune a expoziției caută să analizeze reacțiile artiștilor și tipurile de interogație născute din întâlnirea cu banalul: Gabriel Orozco (*La DS*, 1993, *Cutting Rings*, 1995), Andreas Gursky (99 cent, 1999), Wilfredo Prieto (*Avalancha*, 2003), Abraham Cruzvillegas (*Autoportrait aveugle très joyeux et émotionnel, pensant à un avenir radieux*, 2012), Tobias Putrih (*Times*, 2011).
La antipodul cotidianului găsim spectacularul, creionat în secțiunea „Artistul ca Producător”, generația „Traffic”: Maurizio Cattelan (Lullaby, 1994), Liam Gillick (*Revision/22ndFloor Wall Design*, 1998), Pierre Joseph (*Paintballers*, 1992), Rikrit Tiravanija (*Untitled, Cooking corner version no.3*, 2005), Carsten Höller, Tobias Rehberger, Olafur Eliasson. Acești artiști, preocupați de constanța dematerializării artei și de devenirea unei societăți supuse evenimențialului (Guy Debord, *Société du spectacle*, 1967), investesc cu diferite tehnici subiectul „Timpului”, creând evenimente participative a căror miză centrală este o interogare a „timpului neproductiv”, a timpului liber, dând naștere unor lucrări construite pe trama unui scenariu ludic și participativ.
De la spectacular la situaționism (Erwin Goffman, *La mise en scene de la vie quotidienne*, 1973) trecerea este asigurată printr-o schimbare de focalizare, artistul concentrându-se pe acțiuni individuale performative, dar al căror mediu de desfășurare este tot unul coregrafic.
În această secțiune a expoziției sunt menționați artiștii performeri ai generației de după 1990: Roman Singer, Roman Ondăk (*Crowd*, 2004), Marina Abramovic.
Un alt criteriu de definire a artistului contemporan este capacitatea lui de a plăsmui narațiuni. „Artistul ca narator: ficțiuni ale intimității” este o secțiune a expoziției ce grupează opere cu caracter autobiografic: Nan Goldin, Annette Messager, Sophie Calle, Dayanita Singh, Zineb Sedira, Mohamed Camara, Larry Clarck. Este evidentă constatarea unei prezențe majoritar feminine în rândul acestei selecții tematice, ceea ce ne împinge la o constatare subversivă (neasumată în expoziție): apariția militantismului sexist ca o preocupare constantă a artistului contemporan, obsedat fiind de valorile individualismului și de un egocentrism ridicat la rangul de punct de reflecție universalizabil.
O continuare a reflecției asupra relației individ/colectiv, spectator/actant, o găsim în secțiunea expoziției dedicată corpului: Cindy Sherman, Mike Kelley, Absalom, Dan Perjovschi, Regina Jose Galindo (Perra, 2005), Zhang Huan (*Tree*, 2000), Oleg Kulik (*Mad Dog*, 1994), Louise Bourgeois. Corpul (artistului cel mai adesea) este fie rănit, fie travestit, fie expus pericolului în diverse moduri, el fiind considerat cel mai adesea ca un spațiu de desfășurare a unui eveniment sau ca un obiect demonstrativ, acțiunile în care el este solicitat trimițând la reflecții asupra erotismului, a morții, a uzurii cotidiene, a contestării educației primite în familie și în societate, sau la chirurgia estetică (Orlan).
În ciuda rupturii evidente față de lumea veche a artei, prin evacuarea criteriilor estetice clasice, temele contemporaneității sunt însă la fel de universale ca și cele ale artei clasice, ceea ce ne-ar putea permite ca pornind de la filonul tradiției: portret, compoziție, natură moartă, subiecte istorice, peisaj etc. să construim schița unor genuri ale artei contemporane: utopiile tehnocratice și critica tehnocrației; militantismul în tot genul – politic, economic, sexist, ecologic; critica noilor media și apărarea dreptului de exprimare; individualism – subiectivism; artistul profet – artistul moralist; apologia banalului; citatul – găselniță a postmodernismului și vehicul al unei noi iconografii conotate ambiguu și plurivalent de fiecare artist / curator / critic. Vorbim desigur despre genuri, dar distincția lor nu se mai face în funcție de stil sau materialitate, ci doar prin prisma mesajului, căci arta contemporană depășește cadrele simple ale unei „voințe de



5

artă" și se îndreaptă vertiginos înspre o voință de „putere / comunicare". Orice tehnică este bună și orice stil este digerat atâta vreme cât ideea vehiculată este suficient de puternică. Această miză nouă ne permite să constatăm prin cei 200 de artiști prezentați în expoziție și cele 400 de lucrări, că în lumea contemporană limbajul plastic este redus și puțin inventiv, că această bătălie a artei este foarte săracă în expresie, deși mijloacele tehnice sunt aproape infinite.
Tehnica în arta contemporană este doar un instrument, forma pe care ea o naște nemaicontribuind în niciun fel la a deveni o expresie în sine, ci este doar un mijloc de comunicare. Artistul contemporan știe astăzi să facă lucruri prea puține cu mîna lui și atacă subiecte din ce în ce mai vaste sub umbrela unui drept de expresie îngăduit de la Duchamp încoace. Sursa principală de inspirație este fluxul continuu al evenimentelor, găsirea criteriilor pentru un stop cadru și o analiză așezată devenind adevărata bătălie a creatorului de azi. Arta ce rezultă câștigă enorm în sensul unei accesibilități și al unei democratizări fără precedent în istorie, dar pierde dimensiunea catarthică, ironia devine adesea un cinism, nepriceperea tehnică devine stil asumat, arta despărțindu-se voit de formele poetice în favoarea unui raționalism rece.
În pandant cu această poziție decomplexată a artistului, dominanta discursurilor de analiză asupra fenomenelor artistice este aceea a unei deplasări a interesului dinspre centru înspre periferie. Alteritatea, exoticul, preocuparea pentru „imaginea celuilalt" și confruntarea viziunilor paralele sunt o sursă de inspirație atât pentru muzee, cât și pentru piața de artă. Joaquin Barriendos Rodriguez, Mieke Bal, Miguel Hernandrez Navarro sunt dintre teoreticienii care văd în acest viraj de gust o nouă formă de fetișizare ce traduce o mult mai perversă formă de colonialism ideatic. Chiar dacă actanții sunt din afara Europei occidentale sau a Americii, impulsul de a asculta aceste voci periferice este dirijat tot din Occident, această procedură fiind una fals democratică. Piața artei contribuie în mod neloial la această politică culturală, la același nivel cu bienalele de artă contemporană ce se desfășoară peste tot în lume (din anii 1950 asistăm la o multiplicare îngrijorătoare a acestora, trecând de la cele mai vechi, Veneția 1895, Whitney 1932, Sao Paolo 1951, Documenta din Cassel 1955, la aproape 200 de bienale organizate astăzi pe tot mapamondul).
În finalul acestui discurs asupra artei din ultimii treizeci de ani, Christine Macel afirmă cu convingere, deși pe o voce alarmistă, necesitatea introducerii unor criterii de judecată ale artei. Ea este părtașa lui Benjamin Buchloh pe care îl citează cînd acesta deplânge: „dispariția unei critici de artă în favoarea unui discurs de muzeu, a *trustees*-urilor, adică a puterilor economice din lumea artei și a instituționalizării acesteia. Este necesară inițierea unei reflecții asupra criteriilor de evaluare a artei și a practicilor acesteia, ce au fost adesea înlocuite cu judecăți de ordin etic.".



6

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Ahmed Mater, *Northern Gate*
(din seria Desert of Pharan), 2012
Fotografie digitală, 245 x 326,5 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
© droits réservés

2 - Kengo Kuma, Macheta pentru CG Prostho Museum Research Center, Kasugaishi, échelle 1/50ème, Japon, 2008-2010, acrilic, 27.5 x 59.4 x 42 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
© Keng Kuma & Associates

3 - Andrew Kudless, *Chrysalys III*, 2012
Lemn de placaj (cireș și plop), 190 x 90 x 90 cm
Program: Grasshopper, Kangaroo, Python, Lunchbox, Rhinoscript
Collection Prospective industrielle, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
© Andrew Kudless

4 - David Trubridge, *Lampa Sola* și *Icarus Wing Sola*: *Prototip*, lemn, diametru: 130 cm
Icarus Wing: Policarbonat polizat manual, aluminiu și leduri, 60 x 280 x 80 cm
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
Vue de la Lampe Prototype Sola et des deux Luminaires prototypes Icarus Wings.
© Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
© David Trubridge

5 - Kengo Kuma, *Machetă pentru CG Prostho Museum Research Center*, Kasugaishi, Japon, 2008-2010
Acrylique, 27.5 x 59.4 x 42 cm, échelle 1/50ème
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
© Keng Kuma & Associates

6 - Georges Fessy, *Santierul norului de la Défense*, (Otto Van Spreckelsen, Paul Andreu, François Deslaugiers et Peter Rice, architectes du projet)
Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian
© DR

Cei buni, cei răi şi cei mulţi: colaborări, intervenţii şi acţiuni colective

1

***The Need for Practice*, 23 mai – 22 iunie 2014, Tranzit Bratislava**
Curatoare: Judit Angel

text de **CRISTIAN NAE**

„Viitorul viitorului este prezentul”. Adoptând această idee exprimată de Marshall Mc Luhan în 1968, expoziţia *Nevoia de a pune în practică* tematizează criza societăţii capitaliste actuale de pe poziţia unui activism social declarat, care se opune în primul rând concepţiei potrivit căreia orice transformare socială este în mod necesar proiectată într-un viitor incert. Proiectul expoziţional asumă ideea lui Hardt şi Negri potrivit căreia multitudinea reprezintă o nouă relaţie dintre individ şi colectivitate, care respectă singularitatea fără a refuza solidaritatea şi fără a se disipa într-un subiect colectiv, chestionând hiperindividualismul contemporan din perspectiva formelor de autoorganizare socială. Exemplele artistice selectate, de cele mai multe ori rezultate ale unor activităţi colaborative sau ale producţiei unor grupuri artistice, propun forme concrete de acţiune civică care pot fi replicate de către vizitatorii expoziţiei, păstrându-şi totodată singularitatea artistică atunci când configurează modele sociale alternative. Astfel, expoziţia eliberează în câmpul artei potenţialităţi de transformare socială aflate la îndemână, furnizând totodată un cadru în care aceste „tactici ale vieţii cotidiene”, care funcţionează ca metonomii ale unor probleme sociale mai largi, pot fi supuse dezbaterii colective.

De pildă, grupul *ex-artists's collective* iniţiat de Aniko Lorant şi Tomas Kaszas reacţionează la formele actuale de dependenţă economică şi de administrare globală a resurselor alimentare, propunând o formă concretă, autoorganizată, de subzistenţă. Aceştia propun un laborator cu valenţe educative construit simbolic sub forma unui hambar, colectând şi expunând forme de cunoaştere marginalizate. *Abandoned (Re)creation* reprezintă colaborarea dintre Andrea Kalinova şi Martin Zaicek, care investighează soarta moştenirii arhitecturii moderniste în Slovacia. Focalizându-se asupra situaţiei dezolante a Sanatoriului Machnac, construit în 1932, cei doi

2

3

4

evidențiază prin propriul exemplu de activism urban necesitatea renovării acestei structuri și a altora similare, subliniind totodată nepăsarea statului, interesele crude ale investitorilor și pasivitatea societății civile care contribuie la menținerea acestei situații. Acțiunile grupului Public Pedestal, orientate către problema memoriei și identității și utilizării spațiului public în Bratislava, militează pentru modalități active de reclamare a spațiului public, propunând forme active și efemere de istoricizare care se opun sculpturilor monumentale preferate de administrația oficială. Intervențiile în spațiul public din Budapesta realizate de grupul Szabad Muveszek (Artiștii Liberi) între 2012 și 2014 oferă exemplul unor forme artistice de protest spontane și directe, ce reclamă necesitatea democrației participative și recuză conservatorismul artistic favorizat de stat. Situat la granița dintre proiecția utopică și actualizarea sa heterotopică, colectivul artistic polonez P.O.L.E a propus, printre altele, un târg de locuri de muncă în care prestatorii de servicii aflați în situații precare în societatea contemporană pot contesta sistemul capitalist al competiției pe piața muncii. În același registru heterotopic care oferă vizibilitate unor colectivități marginalizate pe eșicherul politic se încadrează proiectul parlamentului alternativ construit de Jonas Stall pentru a 5-a ediție a Bienalei de la Berlin, prezent în expoziție prin intermediul unei documentări video și fotografice. Într-o cheie mai simbolică, grupul h.arta realizează o arheologie a maternității în perioada comunistă din România, care substituie relațiile de prietenie celor de sânge: un portret de familie expune o ficțională genealogie comună a celor trei membre ale grupului. La rândul său, mai vechiul *Perestroika Songspiel* a grupului artistic Chto Delat? propune o alegorie a societății postsocialiste în cheie brechtiană, militând pentru înstrăinarea privitorului ca atitudine contraideologică care reflectă asupra falimentului experimentului democratic ca utopie nerealizată. (Video) *performance*-ul colectiv conceput de Jana Kapelova funcționează asemeni unui metacomentariu asupra condiției artei angajate în arta contemporană din Slovacia, oferind un cadru de chestionare a tramei instituționale și a convențiilor care fac posibil acest discurs. Coerența acestui demers expozițional provine, fără îndoială, din atitudinea sa performativă, care reușește să instige la acțiune colectivă, fără a deveni demagogic sau didacticist, evitând capcanele unui militantism utopic și propunând modalități concrete de reconstrucție a imaginarului politic contemporan. În acești termeni, expoziția reprezintă un act de limbaj, opus descrierii unor stări de lucru existente, al cărui merit incontestabil rezidă în faptul că sesizează modalitățile discrete în care spiritul acestor vremuri tulburi devine, din nou, unul contestatar. Ea refuză vechea opoziție dintre autonomia artei și activismul social în numele unei forme de activism artistic care aspiră la autonomie socială.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - ChtoDelat?, *Perestroika Songspiel. The Victory Over the Coup, 2008*, video
Photo: Adam Sakovy
2 - P.O.L.E. From the world of crafts and services in several pictures – transmisiune în direct din studio pe 23 Mai 2014,
documentare ulterioară a evenimentului
Photo: Adam Sakovy
3 - *Opustená (re)kreácia / Abandoned (re)creation Room Nr. 106*, 2014, video, photo,
material documentar
4 - Szabad Muvészek / Free Artists, *Acțiuni, intervenții, demostrații*, Budapesta, 2012-2014
5 - ex-artists' collective, *Famine Food*, 2011-2013, instalație mixed media

5

Monumenta 2014 – Salonul urbanistic utopic al soţilor Kabakov

1

Monumenta 2014
Ilya and Emilia Kabakov –
***The Strange City*,**
Grand Palais, Paris
May 10 – June 22, 2014

text de **ANDRA CHIŢIMUŞ**

Monumenta a debutat în anul 2007, în încercarea de a utiliza spaţiul principal din Grand Palais într-un mod inedit, acesta găzduind în mod obişnuit diferite saloane, târguri sau *show*-uri de la Fashion Week.
Dacă ne gândim la tendinţa ultimului deceniu în arta contemporană de a produce opere de dimensiuni din ce în ce mai mari şi ambiţioase, care de multe ori sfârşesc prin a deveni împovărătoare, Monumenta se prezintă ca un context potrivit pentru artiştii care tind să depăşească limitele spaţiului muzeal.
Comparaţia cu Turbine Hall din Tate Modern se iveşte în mod natural – iată un alt spaţiu deschis, de dimensiuni impresionante, propice instalaţiilor de anvergură; măsurând 13,500 de metri pătraţi, nava centrală a Grand Palais măsoară aproape de patru ori suprafaţa de la Turbine Hall. Dacă aceste proporţii gargatueşti nu par suficient de intimidante, arhitectura sa în stil Beaux Arts conferă spaţiului un nou grad de dificultate.
Construită în 1897 drept un „monument consacrat de către Republică pentru gloria artei franceze”, clădirea, cu structura ei sinuoasă de sticlă şi oţel, pare un vis utopic în sine.
Probabil unul din cele mai interesante aspecte la Monumenta este că oferă o ocazie unică de a vedea incinta navei centrale sub forma unui spaţiu deschis – o privelişte destul de stranie pentru cei care l-au văzut doar divizat de panouri în cadrul târgurilor de artă.
De-a lungul celor 6 ediţii, artiştii au încercat să integreze particularităţile şi istoria spaţiului în lucrările lor – instalaţia lui Cristian Boltanski din 2010, *Personnes*, evoca atmosfera din fotografiile cu soldaţi campaţi în Grand Palais în timpul Primului Război Mondial, iar în 2012 Danel Buren s-a folosit în mod ingenios de tavanul transparent al clădirii cu *Excentrique(s)*, o serie de cercuri imense colorate prin care pătrundea lumina, rezultatul fiind un vitraliu abstract imersiv.
Pentru Monumenta 2014, Ilya şi Emilia Kabakov au conceput instalaţia *The Strange City* ca o entitate autonomă care funcţionează după propriile reguli – de îndată ce vizitatorul pătrunde în sala de expoziţie, este întâmpinat de un mare zid intimidant; la scurt timp după această privelişte, un panou cu reguli de conduită apare la orizont – sunt interzise zgomotele puternice, laolaltă cu vorbitul la telefonul mobil şi – o regulă atât de ciudată încât pare o glumă – fotografiile de tip *selfie*.
Acest set de reguli amintesc de tipul de disciplină întâlnit mai degrabă într-o sală de spectacol sau, poate mai potrivit, într-un context religios; ceea ce în final nu pare o ipoteză atât de deplasată, având în vedere că instalaţia soţilor Kabakov are un anumit aer spiritual, însă nu atât de mult de tip bisericesc, cât mai degrabă cea a unui cult din anii '70.
Continuând de-a lungul zidului am ajuns la *Cupola*, prima piesă din expoziţie – un hibrid între o antenă de observator spaţial şi vitraliu de catedrală gotică, sculptura îşi face simţită prezenţa încă dinainte de a fi vizibilă printr-o muzică hipnotică de clopote new-age care cântă în buclă. Spectacolul luminos oferit de schimbarea culorilor de pe farfurie creează un efect de transă (ajutat şi de sunetul de sintetizator repetitiv), dar aceste ambiţii mistice par traversate de un soi de naivitate siropoasă şi superstiţioasă, în stilul produselor prezentate pe canalele de teleshopping la 3 dimineaţa.
Deşi seamănă surprinzător de mult cu structura tavanului clădirii, lucrarea a fost prezentată în prealabil ca parte din scenografia pentru ultima producţie a *St. François d'Assise*, opera lui Olivier Messiaen.
Din faţa cupolei, spaţiul se deschide într-o serie de structuri albe misterioase care sugerează ruine şi zidurile unei aşezări; această privelişte mă duce cu gândul la atmosfera opresivă din străzile pictate de Giorgio de Chrico şi scenele onirice din *Fragii sălbatici* de Ingmar Bergman.
Din imaginile pe care le văzusem pe internet înainte de a vizita expoziţia, mă aşteptam să găsesc doar un labirint de structuri albe şi enigmatice – ceea ce mi s-a părut foarte neobişnuit având în vedere stilul soţilor Kabakov: cumva prea curat, surprinzător de ancorat în minimalismul anilor '60 şi în mod convenabil pe val acum. Dar am fost intrigată.
Parte din mine ar fi vrut ca artiştii să se fi oprit aici – la construcţia unei serii de structuri goale, albe şi inutile, care seamănă cu casele de pe Tatooine.
În schimb, s-au decis să le gasească o întrebuinţare: practic le-au convertit în spaţii mai mici de expoziţie, aproape ca şi cum şi-ar fi proiectat un muzeu personalizat pentru a avea o retrospectivă.
Complexul conţine patru suprafeţe ovale, dispuse simetric în jurul unui dreptunghi central, completate de alte două clădiri dreptunghiulare în spate. Primele patru mini-muzee (*Manas, The Center of Cosmic Energy, How to Meet an Angel* şi *The Gates*) conţin schiţe, desene şi modele miniaturale pentru diferite concepte, expuse pe pereţii care înconjoară o cameră centrală având un singur exponat de dimensiuni mai mari. Unele dintre aceaste preocupări, ca şi îngerii sau simbolismul porţilor, au fost deja explorate în lucrările lor precedente. Dreptunghiul central este probabil cel mai interesant din seria de „mini-lucrări” – intitulat *The Empty Museum*, lucrarea recreează o sală de expoziţie în stil clasicist, cu elemente uşor recognoscibile precum un

tavan înalt, încadrat de motive florale decorative aurii, pereți vopsiți în roșu-sângeriu, lumină cu spoturi și o banchetă centrală din catifea neagră, completate de uși false și o absență totală a oricărui exponat. Un decor asemănător celui din sălile de la Luvru sau The National Gallery din Londra. *Passacaglia* de Bach se aude în difuzoare, augmentând atmosfera maiestuoasă a camerei.
Traseul continuă cu cele două structuri în oglindă, modelate după proporțiile unei biserici renascentiste. Intitulate *The White Chapel* și *The Dark Chapel*, fiecare conține o serie de picturi fragmentate care explorează conexiunea cu trecutul lor sovietic printr-o suită de imagini de propagandă URSS tăiate și îmbinate printre amintiri personale și spații goale. Pare un *mashup* (terci) analog, care încă miroase puternic a terebentină.
Această diviziune modulară pare complet opusă ideii de bază a Monumenta, iar mulți critici au văzut-o ca pe un rezultat al eșecului artiștilor de a folosi spațiul. Încercarea lor de a crea un spațiu intim în cadrul dimensiunii monstruoase a sălii cade ușor într-un exercițiu banal de muzeografie. Spre deosebire de Anish Kapoor care s-a folosit într-un mod foarte inspirat de interiorul balonului său imens în *Leviathan* în 2011, instalația soților Kabakov creează impresia că ar fi putut la fel de bine să fie expusă altundeva.
Îmi place să cred că a fost totuși un „aproape-eșec"; da, folosirea modelelor de construcții utopice dispuse într-un stil expozițional convențional este confuză și dezamăgitoare – ca experiență personală, m-am simțit foarte dezorientată în aceste mici cuburi supraîncălzite, printre desene, referințe ezoterice și mici omuleți de lemn înclinați la 60 de grade de pe piramide inverse. Cel mai greu a fost probabil să-mi găsesc drumul de la o structură la alta, din cauza contrastului dintre camerele mici (pline de exponate), întunecate și albul orbitor al pereților exteriori.
Principala critică la adresa artiștilor a fost lipsa lor de referință și angajament cu arhitectura sau istoria clădirii. Cu toate acestea, dacă ne detașăm de simbolismul greoi și de afectarea spirituală și luăm în considerare ce a reprezentat Grand Palais la începuturile sale, concluzia ar putea să ne surprindă – finalmente, soții Kabakov nu au fost deloc atât de departe. Grand Palais a fost construit pentru a găzdui expoziția universală de la 1900 – un eveniment caracterizat de construcția de structuri ambițioase și efemere, lipsite de orice scop practic (Turnul Eiffel fiind probabil cel mai reprezentativ exemplu).
Dacă privim aceste elemente înafara contextului lor global, fiecare dintre mini-expoziții poate fi privită ca un stand al unui târg pentru profesioniștii dintr-o industrie. *Un trade fair*. Desigur, un salon care ar conține schițe și modele de clădiri absurde precum o scară pentru a ajunge la îngeri sau *Antene pentru descifrarea Noosferei*. Toate acestea fiind alimentate de concepte mistico-științifice. Sună familiar? Este ca și când Italo Calvino, Jules Verne și Charles Fourier s-au decis să facă planurile pentru un complex rezindențial pe Marte. Pe de o parte, am putea compara Monumenta 2014 cu spiritul expozițiilor universale de la începutul secolului XX – edificii temporare costisitoare, de dimensiuni mari, construite cu singurul scop de a ne hrăni imaginația. Deși probabil nu cea mai reușită ediție de Monumenta, prefer să mă gândesc la *The Strange City* ca la un showroom pentru *mad scientists* (savanți nebuni) și *supervillains* (supra aiuriți), decât ca la o instalație de artă contemporană de profil înalt; cumva are mai mult sens imaginată astfel.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Ilya și Emilia Kabakov în Grand Palais (1)
Monumenta 2014
Ilya și Emilia Kabakov, *L'étrange cité*
© Photo Didier Plowy pour le Réunion des musées nationaux – Grand Palais

2 - Vedere generală
Monumenta 2014
Ilya și Emilia Kabakov, *L'étrange cité*
© Photo Didier Plowy pour le Réunion des musées nationaux – Grand Palais

2

Monumenta 2014 – Ilya and Emilia Kabakov's Utopian Trade Show

Monumenta 2014
Ilya and Emilia Kabakov – The Strange City
Grand Palais, Paris
May 10 – June 22, 2014

text by ANDRA CHITIMUS

Monumenta started out in 2007 as an attempt to use the grandiose central space of the Grand Palais in Paris for something other than fairs and Fashion Week runway shows. Considering contemporary art's tendency towards bigger, more ambitious and ultimately cumbersome works over the last decade, Monumenta seems like a great outlet for artists who tend to outgrow museum proportions.

One might compare it to Tate Modern's Turbine Hall – another large, open space, friendly towards large-scale installations; measuring 13,500 square meters, the nave of the Grand Palais is almost four times the size of Turbine Hall. If these gargantuan dimensions don't seem challenging enough, its Beaux Arts architecture might prove to be even more intimidating. Built in 1897 as a "monument consecrated by the Republic to the glory of French art'", the intricate glass and steel structure represents a utopian dream in itself. Probably the most impressive aspect of the Monumenta is offering the rare chance of seeing the nave as an empty, open space – a very strange view for those who have only visited it divided into booths during art fairs.
Through its six editions, artists have made great use of the buildings particularities – Boltanski's *Personnes* in 2010 strangely resembles the atmosphere of soldiers camped in the Grand Palais during World War I, while in 2012 Daniel Buren made excellent use of the building's transparent ceiling with his oversized colored circles of *Excentrique(s)*, creating an immersive stained glass effect.
The Strange City by Ilya Kabakov and his wife is conceived as a self-contained entity that functions according to its own rules – upon entering the show, the viewer is faced with a large oppressive wall; as one advances, warning signs advising to refrain from loud noises, talking on your cellphone or (the strangest rule of all) taking selfies. It would seem like the type of discipline required at a theater or rather in a religious context. And, come to think about it, the Kabakovs' installation does have a certain overall spiritual vibe, only not so much one of a clerical institution but more of something that resembles a futuristic '70s cult.
The journey along the wall ends with *Cupola*, the opening piece of the show – a cross between a space observatory satellite dish and a gothic cathedral stained glass window, the sculpture announces its presence by a hypnotic new-age bells loop playing continuously. There is something very entrancing about the color-changing light show that the piece creates (alongside its uninspired repetitive synth chorus), yet one cannot help but feel a certain cheesy 3AM infomercial undertone to its mystical ambitions. Although it bears an uncanny resemblance to the top structure of the glass ceiling, the piece has actually been used previously in the stage design for *St. François d'Assise*, the Olivier Messiaen opera. Facing the cupola, the space opens up into a series of mysterious white structures that resemble city walls and ruins; the oppressive atmosphere in Giorgio de Chirico's paintings and Bergman's *Wild Strawberries* comes to mind.
From the images I had briefly seen online before visiting the show, I was expecting to find a labyrinth of enigmatic white structures – it struck me as very unusual considering the couple's previous work: too clean, too '60s minimalist and conveniently on trend. But hey – I was intrigued. Part of me wished they had stopped here – building an empty, useless series of white structures that resemble

4

3

Tatooine houses and polar landscapes. Instead, they decided to actually find use for these structures and create smaller exhibition spaces — almost like designing a personalized museum that would host their retrospective. There are four oval areas, symmetrically displayed around a central rectangle, followed by two large rectangular buildings in the back. The first four mini-museums (*Manas, The Center of Cosmic Energy, How to Meet an Angel* and *The Gates*) consist of sketches, drawings and scale models of various concepts, displayed along the walls that host a central room with a single, larger model. Some of the themes such as angels or the symbolism of gates have been explored in their previous work.
The central rectangle is probably the most interesting part of the "mini-works" — entitled *The Empty Museum*, it recreates a classical-style gallery, including a high-ceiling, gilded vines framing, dark-crimson walls, spot-lighting, a central black velvet seating and fake doors — lacking any artwork. The Louvre and The National Gallery come to mind.
Bach's Passacaglia playing in the background helps to emphasize the majestic tone of the room.
Next there are two mirroring structures, modeled after the proportions of a renaissance church; entitled *The White Chapel* and *The Dark Chapel*, each hosts a truncated series of paintings exploring a strong connection to their soviet past through chopped up images of USSR propaganda and personal memories. It feels like an analogue mashup, still heavily impregnated with the smell of oil paint. This modular division goes against the very principle of Monumenta and many critics have considered it the result of the couple's failure at handling the space. Their attempt at creating an intimate area within the monstrous proportions of the hall falls into a fairly banal exercise in museography. Unlike Anish Kapoor and his brilliant use of the inside of his massive blob in *Leviathan*, his work for the 2011 edition, the Kabavos' installations give off the impression of something that might as well have been displayed elsewhere.
I like to believe it was a *soft failure*; sure, the use of scale models of utopian constructions displayed in a very conventional exhibition style is at times misleading and disappointing – I certainly felt very confused entering those little overheated oval huts and looking at drawings, esoteric references and tiny wooden men reclining at 60 degrees from inverted pyramids. Finding my way among the different structures happened to be even more confusing – there is a big contrast between the very dense displays in those rooms with dark gray walls and the bright white of the outer space. The main critique for the Kabakovs was the lack of reference to and engagement with building's history and architecture. However, if we take a step back from the heavy-handed symbolism and spiritual preciousness to return to the very beginning of the Grand Palais, we might find that maybe they haven't been so far off track after all.
The Grand Palais was built to host the 1900 *Exposition Universelle* – an event famed for creating ambitious ephemeral structures, devoid of any practical purpose (just think of the Eiffel Tower). If we strip those elements of their global context, the individual exhibitions could be regarded as booths in a trade show. Of course, one that would contain an elaborate display of blueprints and scale models for impossible buildings, fueled by mystical-scientific concepts such as *The Dream Dome, the ladder to reach the angels* or the *Antennas for Deciphering the Noosphere*. Come to think of it, doesn't all of this sound vaguely familiar? It is as if Italo Calvino, Jules Verne and Charles Fourier decided to work on a housing development on Mars. In a way we can compare the efforts of Monumenta to the spirit of the early 20th century World Fair – expensive, large-scale temporary edifices constructed with the sole purpose of making us dream a little. While probably not the most successful Monumenta edition, I like to imagine *The Strange City* as part of a mad scientist/supervillain convention rather than a high profile art installation – it somehow makes more sense that way.

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

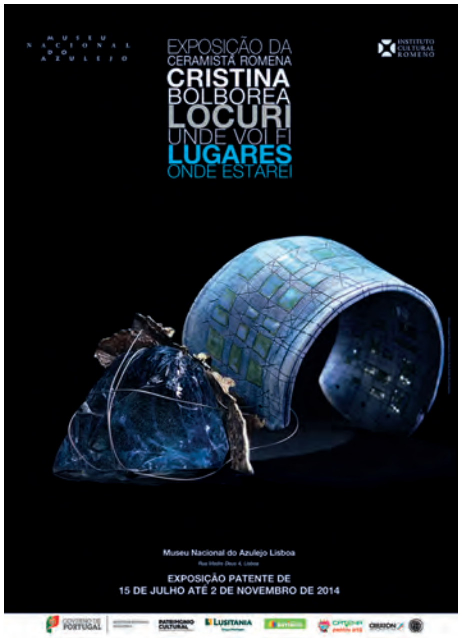
3 - 4 - General view
Monumenta 2014
Ilya and Emilia Kabakov, *The Strange City*
© Photo Didier Plowy pour le Réunion des musées nationaux – Grand Palais

Covorul Ambasadoarei

Cristina Bolborea – *Locuri unde voi fi*
Museu Nacional do Azulejos, Lisabona
15 iulie – 15 noiembrie 2014

text de **AURELIA MOCANU**

Personala Cristinei Bolborea din 2012, de la Galeria Simeza, a fost un spectaculos ansamblu ceramic, captator de referințe oriental-aulice. Proiectul, amplificat anul acesta, s-a copt deplin și s-a extins admirabil într-un scenariu muzeal atlantic. Din 15 iulie până la 15 noiembrie 2014, la prestigiosul Museu Nacional do Azulejos din Lisabona, ceramista a făcut o „ambasadă" unică pentru un artist român din spectrul artelor focului. La cel mai select muzeu al istoriei ceramicii, cu dublă polaritate Orient-Occident, Cristina Bolborea poate să se decline, european vorbind, „Mă numesc Azul-ejo"! Asta pentru că alesese „Mă numesc turcoaz" pentru una dintre numeroasele teme ceramice orientalizante pe care le-a pus în operă, începând cu 2006. Iar când polimorful mare artist, aproape nonagenar, Querubim Lapa (cel care semnează decorația ceramică a unei stații din noua linie de metrou) te felicită, el, care abia la 69 de ani a fost găzduit cu o personală la același muzeu, realizezi incandescența unui moment profesional. Cadru universitar fiind la U.N.A. București, ceramista a ales să studieze doctoral decorativul central-asiatic. Depășește șapte ani expoziționali cu plieri și strângeri moi asupra unor plinte de lut pe care le-a investit, grafologic și empatic, ca tipare de covoare orientale. Piesele marii sale familii (cu zece încrengături de rudenie) au, generic, dimensiunile intime ale pernei. Sunt reducțiile unui covor zburător ajuns peste vârf de minaret. Imersată în pattern-ul artelor aplicate islamice, artista a avut o interesantă creștere de variațiuni formale. Apoi de afinare a aplicării efectului decorativ și a soluțiilor spațiale care devin melopeea subliminală a expunerii lor, pentru prima oară dimpreună. Unduite, rotite, înfășurate peste bară, pliate pe tavă sau lunecând pe gheridoane, carpetele de lut conjugă toate verbele maleabilității argilei arse. E o citire surpriză, o încântare cu meraviglia. E și un incognito neomanierist, prin translarea unei expresivități și gramatici artistice dintr-un regn în altul. Decorul geometric-floral al covorului otoman este sumarizat prin inventive incizii în rețele, amprentări pe registre, cursiva unui șnur de pastă ori relief mic sau compresii, la care se adaugă, în final, decisiva manevră a rulajului, a așternerii și a cutării. Cristina Bolborea a „faldat" plăcile de gresie ori porțelan cu adaos de complexitate texturală din rezervorul de arabescuri orientale.



1

2

Seriile formale tind, asimptotic, să cucerească spațiul, să se instaleze scenografic. Cele mai recente sunt marile „giuvaere" din benzi de porțelan care se expandează literalmente în planuri multidirecționale. Cabośonul lor din bulgăre de cristal optic conferă, totuși,

3

4

un punct nodal. La propriu, prinderile ingenioase între materii dificile, trimit la practica emulativă a *assemblage*-ului. Artista activează în ideea de inel (de altfel mare cât un chivot, un fel de inele votive) comuniunea, alianța, noblețea ori starea de grație. Suspendate în aer și în semiobscuritate, tramele circulare, bogate în texturi și torsiuni, prind fascicolul de raze ca într-un gigantic sipet surprins în zbor. Acceptată cu entuziasm de către directoarea muzeului, Maria Antonia Pinto de Matos, și, prin medierea curatorială a directorului Institutului Cultural Român la țărm lusitan, Daniel Nicolescu, a fost pus la cale un autentic eveniment în sălile unde se făcuse, anterior, o panoramare a porțelanului chinezesc sau fusese invitat vedeta artei spaniole actuale, pictorul Miquel Barceló. A fost o expoziție temerar de grea, în „Ochiul furtunii" (alt titlu de serii ceramice), prin fragilitate, logistică, scenografiere. La vernisaj a fost public mult, ceramiști locali notorii, plăcut surprinși, transmisii TV și, finalmente, un interes neprevăzut, dar real, de itinerare la alte muzee portugheze pe parcursul anului viitor. Expoziția și catalogul pentru Portugalia poartă un titlu premonitoriu: „Locuri unde voi fi". A conceput, astfel, ambasada consistentă pe care o presupune un catalog trilingv, cu șase semnături dedicate seriilor sale ceramice, cu fotografiere somptuoasă semnată de Marius Caraman, cu layout (Corina Duma) și aparat tehnic ireproșabil. Și-a gândit soluțiile de ambalare și scenariul fiecărei verigi de instalare a unui veritabil ambient ceramic în sălile vizitate cu luni înainte. A fost un arc de foc între Asia Minor și Lusitania, asumat artistic de ceramista Cristina Bolborea.

5

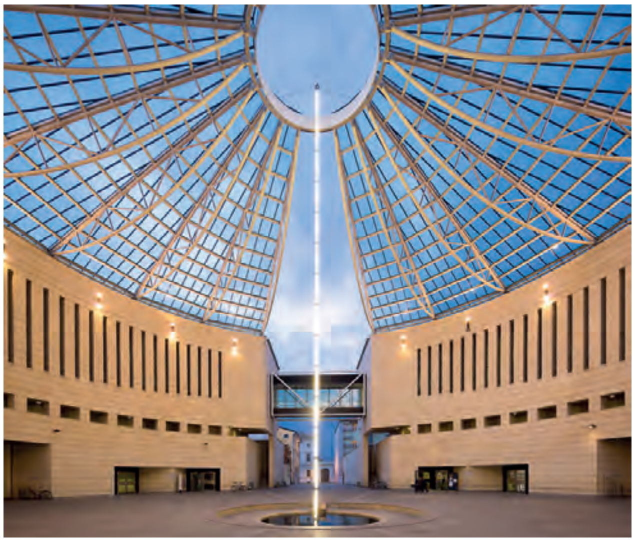
6

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1-6 - Imagini din expoziție / Views from the exhibition

Cristina Bolborea's personal exhibition at the Simeza Gallery in 2012 was a spectacular ceramic ensemble, which captured Oriental-aulic references. The project, amplified this year, was fully matured and admirably expanded into an Atlantic museum script. From July 15 to November 1, 2014, Cristina Bolborea performed a unique ambassadorship for a Romanian artist from the realm of the arts of fire, at the prestigious Museu Nacional do Azulejos in Lisbon.
In the most exclusive museum of the history of ceramics, with double East-West polarity, Cristina Bolborea can decline herself, like a European, "My name is Azul-ejo!" This is because she had chosen My Name Is Turquoise for one of her numerous Orientalizing ceramic themes which she projected, starting with 2006.

Peisaj, utopie, moarte. „Unii sunt mai globali decât alţii”


1

***Perduti nel paesaggio / Lost in Landscape*, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 5 aprilie – 31 august 2014**
Curator: Gerardo Mosquera

text de **DIANA MARINCU**

Peisajul este strâns legat de ideea de identitate. Domenii precum antropologia sau etnografia cercetează peisajul prin prisma codificărilor istoriei și a experiențelor personale în relație cu un loc fizic. Studiile recente din aceste domenii consideră că identitatea este marcată de două aspecte importante – memoria și locul. De aceea, peisajul nu reflectă doar momentul prezent, ci și stratificări ale trecutului prin care identitatea socială, politică și culturală poate fi definită.
Expoziția de grup *Perduti nel paesaggio* de la MART (Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto) din Italia, desfășurată în perioada aprilie – august 2014, a reflectat ambiția curatorului Gerardo Mosquera de a cartografia cât mai multe aspecte ale relației omului cu peisajul, înțeles ca spațiu geografic, natură, context urban, cămin.
Curator independent și istoric de artă de origine cubaneză, Gerardo Mosquera a devenit cunoscut datorită expozițiilor pe care le-a organizat la New Museum of Contemporary Art în New York în anii '90, a primelor ediții ale Bienalei de la Havana, cât și înființării centrului Wifredo Lam (1984-1989), dar și mai recent, pentru munca sa de curator al PhotoEspaña – Festivalul internațional de fotografie și arte vizuale (2011-2013).
Directoarea de la MART, Cristiana Collu, l-a invitat pe Mosquera să conceapă o expoziție care să reflecte nu doar preocuparea actuală a curatorului și direcțiile sale de cercetare, ci și o misiune pe care acest muzeu a impus-o încă de la deschidere, anume includerea în program a unor teme globale, ale lumii întregi, nu doar ale contextului local în care este amplasat.
Rolul MART este, conform priorităților făcute publice de această instituție, să promoveze schimbul de idei, dezbaterea, colaborarea, prin dezvoltarea conexiunilor cu alte locuri de pe glob, printr-o viziune progresistă și un program expozițional foarte bun. Însă paradoxul acestei misiuni vine din lipsa unui public local suficient de numeros care să susțină acest demers, cât și din raportul dintre dimensiunea muzeului și restul orașului. Clădirea muzeului, proiectată de arhitectul Mario Botta, a devenit și o atracție turistică în sine, așa cum s-a întâmplat de altfel și cu Guggenheim Bilbao, impunând un standard foarte ridicat în privința exigențelor unei astfel de instituții. Cuprinzând o bibliotecă, spații largi de expunere, o arhivă, o curte interioară acoperită de o cupolă de dimensiunea Panteonului din Roma, muzeul a găzduit până acum expoziții importante precum Antonello da Messina în 2013 sau Modigliani în 2010.
Perduti nel paesaggio a pornit de la premisa unei teme care, deși la prima vedere pare „epuizată” în circuitul artei occidentale în primul rând, poate dezvălui puncte de vedere divergente, în special în privința tensiunii omului cu spațiul. Încercând să interpreteze fenomenul globalizării printr-o prismă critică, Mosquera inversează pe parcursul expoziției tema inițială și o transformă într-o reflecție despre non-peisaj sau „non-loc” (Marc Augé). Dacă expoziția se deschide cu o viziune științifică asupra cosmosului, o imagine a universului fotografiat din spațiu, un al doilea element care apare în disjuncție cu această imagine este identificarea omului cu un loc căruia îi aparține, spre care tinde sau cu ajutorul căruia poate înțelege mai bine lumea. Cele două viziuni, științific și personal, dezvăluie o multitudine de traiectorii interpretative, în special privind modernitatea. Ce a câștigat și ce a pierdut umanitatea? Cine pe cine domină în acest moment? Cum se creează un dialog real între colțuri diferite ale lumii? Cum ne raportăm la utopia globalizării și cum acționăm responsabil?
Însuși titlul expoziției conține o mulțime de nuanțe prin care poate fi înțeleasă relația omului cu spațiul pe care îl ocupă – ce înseamnă a te pierde în peisaj, a dispărea în el, a te face invizibil, a te lăsa absorbit de peisaj, a te adânci în el pentru a-l redescoperi, a-ți admite propria vulnerabilitate. Mosquera spunea, într-un interviu realizat cu ocazia vernisajului, că această expoziție este „despre felul în care peisajul contemporan s-a transformat dintr-un gen într-un mediu pe care artiștii îl folosesc pentru a-și construi discursul. Este despre a explora apropierea peisajului de către om și despre tensiunea dintre subiectivitatea privitorului și obiectivitatea peisajului. Negocierea acestei tensiuni creează, de fapt, peisajul”.
Cei peste șaizeci de artiști invitați au contribuit la definirea noțiunii de peisaj ca organism viu, în transformare, asupra căruia intervenția omului este decisivă, în măsură să influențeze pe termen lung procese precum poluarea, urbanizarea, gentrificarea etc. Urmărind câteva secțiuni tematice – individualitatea, aproprierea, lumina, timpul, interioritatea, orașul, violența – curatorul reface o constelație de puncte și contacte între utopia construcțiilor ambițioase și, inevitabil, ratate ale omului, și empatia topirii complete a identității personale într-un spațiu „dat”.
Prin accentuarea responsabilității umane față de mediul înconjurător și față de istoria recentă, marcată de conflicte și distrugeri, expoziția provoacă rupturi și renegocieri într-un lanț de cauzalități complexe și medieri fragile între poziții teoretice diferite.
Fiind o expoziție în mare parte dedicată mediului fotografic și celui cinematic, multe dintre lucrările prezentate pornesc de la cercetarea unor fenomene și constituie adesea „documente” importante pentru a reflecta asupra unei globalizări care nu e pentru toată lumea, sau a unei globalizări inegale – „unii sunt mai globali decât alții”, cum îl parafraza Mosquera pe George Orwell într-unul dintre cunoscutele eseuri ale lui, „Beyond Anthropophagy: Art, Internationalization and Cultural Dynamics”.
Constituind mai degrabă acte de gândire și percepție, mai puțin mostre de reprezentări mimetice ale realității prin pictură sau desen, lucrările expoziției nu sunt despre peisaj; sunt despre oameni.
Fotografiile lui Fernando Brito înfățișează cadavrele unor oameni la marginea unor păduri sau în spații abandonate, care se confundă uneori cu fundalul unui oraș marcat de

o violență extremă, Mexicul de azi. Seriile de fotografii pe peliculă infraroșu ale lui Richard Mosse sunt fragmente ale tragediei și conflictelor din Congo, ambalate în peisaje suprarealiste, în care „inundația” rozului devine simbolică. Lucrările lui Kang Yong-Suk din seria *From Maehyangg-ri* nu investesc cu un caracter eroic moartea sau războiul, ci aduc în fața privitorului imagini complet golite de noțiuni ca învingători și învinși. Aceste fotografii nu urmăresc o narațiune, ci o stare, un moment; zona rurală de lângă Seul a fost folosită din 1954 ca zonă de testare a armelor și bombelor armatei Statelor Unite, astfel încât acum, după încetarea oricăror activități acolo, peisajul e o construcție artificială, un non-site, un non-peisaj, care nu se poate spune cât de mult a afectat ecosistemul, dar se poate privi ca o cicatrice inutilă, abstractă, a unor antrenamente pentru război, fără nici o relevanță, alta decât a paranoiei sau spectacolului.

Din România, Iosif Király a fost invitat cu seria de lucrări *Reconstructions* ca parte a secțiunii expoziției dedicate spațiului urban și percepțiilor subiective asupra straturilor care îl compun. Aceste colaje fotografice sunt în primul rând puncte de contact între ficțiune și documentare, memorie și istorie, prin care se formează o arhitectură „afectivă” și un oraș „empatic”.
Alături de aceste „reconstrucții”, lucrări bazate pe „deconstrucții”, precum cele ale lui Du Zhenjun, *Destruction. The Tower of Babel series*, transformă orașul într-o proiecție distopică incontrolabilă, a dezordinii absolute. Expoziția *Perduti nel paesaggio* poate fi citită și ca o reflecție asupra fenomenului globalizării și asupra poziției privilegiate ale „elitei globale mobile” – așa cum numește Zygmunt Bauman în *The Individualized Society* avantajul de a trăi în timp, nu în spațiu, de a nu depinde de un context specific și de a face din mobilitate și conexiune o nouă „religie”. Dar a face vizibil ceea ce nu se vede între aceste traiectorii rizomatice marcate de viteză și bani, care alcătuiesc scena artistică internațională, ar putea fi o miză atât pentru curatorul de azi, cât și pentru instituțiile care contribuie la configurarea sistemului artei contemporane.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - MART Museum, expoziția *Lost in Landscape*; Gonzalo Diaz, *Mappamond*; fotografie de Fernando Guerra, 2014
2 - MART Museum, *Visible Earth/NASA*, imagine din expoziția *Lost in Landscape*; fotografie de Fernando Guerra, 2014

2

Prezenţa României la C.A.R. – Contemporary Art Ruhr 2014

C.A.R. 2014
Essen, Germania
24-26 octombrie 2014

1

text de **RALUCA BĂLOIU**

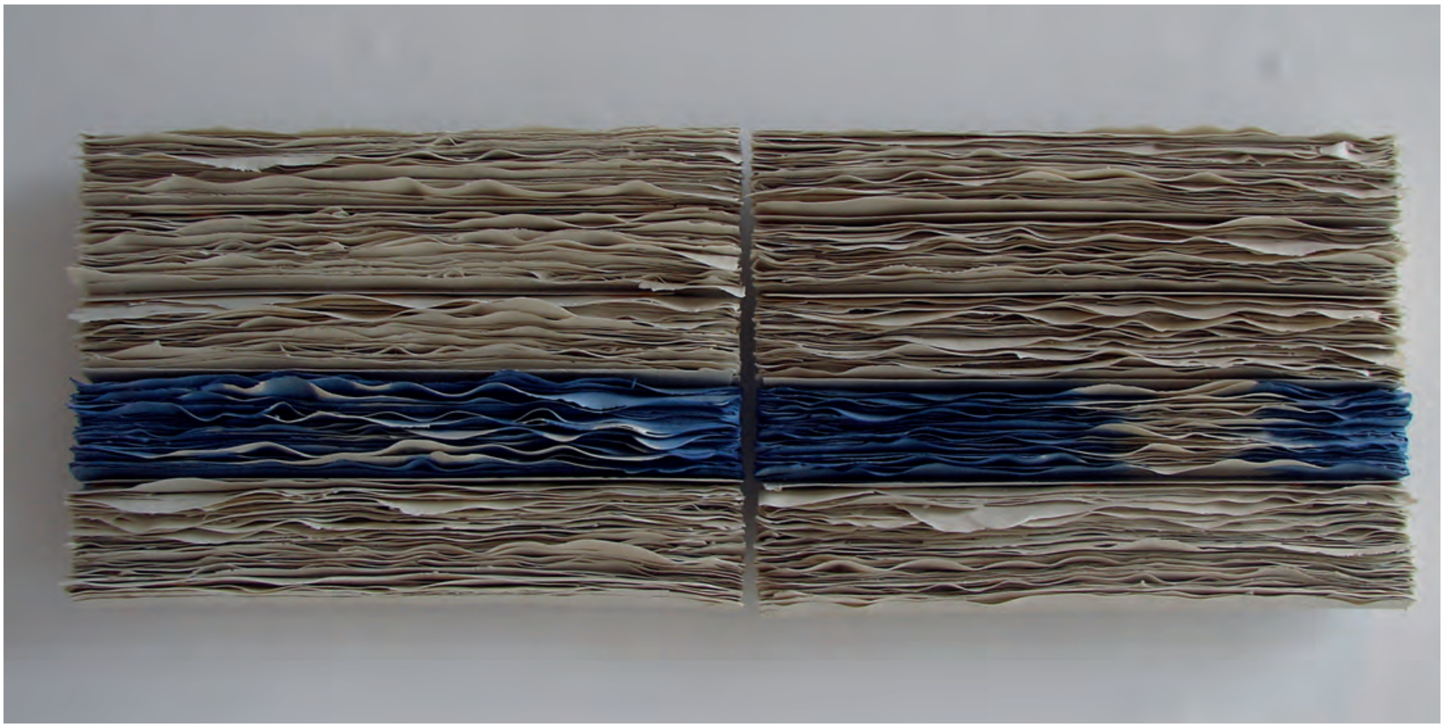
La cea de-a 9-a ediţie a Târgului Internaţional de Artă Contemporană de la Ruhr (C.A.R.), România a fost reprezentată de galeriile: Galateea, Victoria Art Center, Aiurart, LABORNA, SENSO şi KunstART. Prezenţa galeriilor româneşti şi susţinerea diasporei prin Simona Nuţiu-Gradoux s-a datorat Doinei Talmann (manager al galeriei KunstART din Bochum) şi sprijinului acordat din partea Institutului Cultural Român şi a Uniunii Artiştilor Plastici din România.
Târgul de artă de la Ruhr se desfăşoară din 2006, ca iniţiativă privată a cuplului Silvia Sonnenschmidt, istoric de artă şi Thomas Volkmann, fotograf.
Organizat de două ori pe an, acesta este segmentat în două secţiuni – prima, are loc în perioada verii, cea de-a doua, toamna. În Centrul Cultural Zeche Zollverein, marcă a metropolei Ruhr – ansamblu din patrimoniul UNESCO – este locul unde an de an se desfăşoară târgul. La primul etaj al clădirii Sanaa – una dintre cele mai frumoase locaţii din Essen – a fost amenajat pavilionul României. Clădirea poartă numele biroului de arhitectură care a proiectat-o, arhitecţii japonezi, Kazuyo Sejima şi Ryue Nishizawa, primind premiul Pritzker în 2010.
Anul acesta, în perioada 30 mai - 1 iunie, s-a desfăşurat Media Art Fair, iar în intervalul 24- 26 octombrie 2014, a avut loc secţiunea The Innovative Art Fair. La etapa din luna mai au participat: Victoria Art Center reprezentată de: Călin Dan, Daniel Djamo, Teodor Graur, Aurora Kiraly, Iosif Kiraly, Cristian Paraschiv, Carmen Rasovszky şi Gheorghe Rasovszky, precum şi artiştii independenţi Michele Bressan, Cătălin Burcea şi Ciprian Ciuclea.
Galeria Galateea a fost prezentă, în octombrie, cu instalaţii sonore şi compoziţii ale ceramiştilor: Arina Ailincăi, Cristina Bolborea, Adela Bonaţ Mărculescu, Mana Bucur, Vasile Cercel, Maria Cioată, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Gheorghe Crăciun, Judith Crăciun, Daniela Făiniş, Romana Mateiaş, Nicolae Moldovan, David Olteanu, David Leonid Olteanu, Mariana Olteanu, Aniela Ovadiuc, Cristina Popescu Russu, Ioana Şetran, Gavril Zmicală. În aceste trei zile ale târgului, Irinel Anghel şi Darie Nemeş Bota au avut o serie de performance-uri interactive intitulată Sunetul ceramicii, concept iniţiat de Cristina Popescu Russu, manager al galeriei Galateea.
Acţiunea de la Essen reprezintă o extindere a performace-ului de la Noaptea Albă a Galeriilor 2014. Pentru explorarea sunetului ceramicii au fost create/ inventate noi instrumente muzicale.
S-a urmărit depăşirea sferei tradiţionale, a acelora deja existente şi alcătuirea de noi instrumente muzicale care au condus spre descoperirea unor sunete experimentale, în materiale precum gresia şi porţelanul. În felul acesta s-a ajuns la brăţările sonore ale Gherghinei Costea, la rochia mobilă a Adelei Bonaţ, la Udu soţilor Crăciun de la Baia Mare sau la Keramofon şi Keramiduu – instrumente inventate de Ioana Şetran, pornind de la

2

3

4

instrumentul asiatic Didgeridoo.
Irinel Anghel (artistă interdisciplinară, compozitor și performer vocal) a solicitat artiștilor ceramiști să-i creeze obiecte vestimentare care să-i asigure mobilitatea și să o transforme într-o sculptură vie: „Am realizat un mixaj între compozițiile sonore și ideea de artă vie în care artistul se contopește cu lucrarea. În cele trei zile ale târgului am valorificat toate impulsurile pe care le-am intuit în aceste obiecte muzicale. În funcție de ora la care s-a desfășurat performance-ul, a fost gândit și conceptul acestuia.
Pentru că noi lucrăm cu emoțiile, cu stările noastre, în mod sigur corpul nostru se manifestă diferit în funcție de fiecare moment al zilei. Fiind vorba de o artă vie, contează intensitatea apropierii de obiect, dar și feedback-ul energetic de la privitori. Eu acord întotdeauna detente de relaxare între mine și public, publicul nu reprezintă exteriorul, nu există bariere între mine și el. Acest proiect se leagă, pe lângă interesul muzical, și de activitatea mea din ultimii ani, ca performance-artist – adică o artă adresată prezentului, irepetabilă și imemorabilă, care îți permite să reinventezi continuu în raport cu materialul sau obiectul cu care lucrezi.” Irinel Anghel
Alături de Irinel Anghel, performance-ul de la Târgul de Artă de la Ruhr a fost susținut de compozitorul Darie Nemeș Bota – parte integrantă a grupului experimental dalpofzs.
„Sunetul ceramicii – este legat de pământ, de materie primă, de esență, de geneză. Am încercat să găsesc sunete noi, prin explorarea materialului și densității pieselor din ceramică.” Darie Nemeș Bota
Seria de performance-uri s-a desfășurat în cadrul pavilionului României, unde galeria Galateea a prezentat o selecție din lucrările artișilor emergenți, alături de cei consacrați. Accentul a fost pus pe concept și pe expresia materialului ceramic. Fină observatoare a societății de consum, Romana Mateiaș chestionează raportul dintre identitatea personală și cea numerică.
Autoportretele sunt introspecții, rapeluri la citate culturale din hieratismul artei egiptene (Adela Bonaț Mărculescu) sau expresii ale acurateții desenului pe gresie (Aniela Ovadiuc). Portretul expresionist, cu incizii în porțelan (Daniela Făiniș) și fragmente de corp uman sunt redate în stilul japonez al teatrului kabuki de secol XVII (Arina Ailincăi). Busturi metafizice, cu mici elemente din mitologia creștină sunt create de clujeanul Gavril Zmicală. Dantelării orientale sunt trecute prin filtrul Cristinei Bolborea. Vasile Cercel epurează forma de detaliu și poveste, dar o înnobilează cu ermetismul artei japoneze. Nicolae Moldovan își găsește modele în arta neolitică, le reinterpretează și le reformulează în compoziții compacte, minimaliste. La Cristina Popescu Russu și Gherghina Costea, văluiri diafane de porțelan fosfatic de Limoges sau Hutschenreuter anvizajează spațiul în desfășurări organice, în texturi de plante sau în compoziții care împrumută din natură: ritmuri, dozaje, coloristică. Ioana Șetran alcătuiește microcosmosuri ale gâzelor surprinse în mărime naturală, ele prind viață și încep să mișune, să zboare, să populeze spațiul.
Victoria Art Center a prezentat o selecție de artiști consacrați și emergenți. Expoziția a subliniat mai degrabă coexistența unor direcții de factură diferită, de la fotorealismul portretistic-senzitiv al lui George Marinciu sau portretistic-narativ al Silviei Trăistaru, la gestualismul tactil al Andreei Albani.
Expresivitatea dungilor – ca barometru emoțional, cultural, și ca apartenență socială – este redată în fragmentele hiperrealiste ale lui Petru Lucaci. Zone de mixaj și print cu intervenții apar în lucrările lui Christian Paraschiv. Beniamin Popescu examinează relația dintre mediul natural și cel tehnologic în arhitecturile psihedelice, iar Roman Tolici aduce butada în compozițiile hiperrealiste.
„Victoria Art Center promovează tineri artiști pe care-i așază contextual lângă cei din generații diferite, tocmai pentru a da naștere unei emulații, unui dialog cât mai eficient. Încercăm



5

6

să plasăm artiștii români într-un context internațional favorabil.
Pentru aceasta am intrat în parteneriate cu câțiva operatori din Europa care derulează proiecte precum StartPoint, în care au fost incluse 84 de Universități. Este un dialog util și necesar pentru artiștii români de a se integra într-un context internațional cât mai generos, dar și o dovadă a faptului că artiștii români sunt competitivi.” Petru Lucaci, manager Victoria Art Center
Una dintre lucrările care au atras atenția presei locale a fost Visul, instalație video-sculpturală a lui Valeriu Șchiau (proiect prezentat de galeria Aiurart), în care sunt puse sub lupă, trauma abandonului și ruptura familială.
Galeria KunstART din Bochum, care promovează de foarte mulți ani artiștii români, a prezentat la etapa 24 - 26 octombrie artiștii: Alexandru Paul Micloș, Ana Ștefania Andronic (BUZU), Matei Crișan, Ioana Popa și Horea Ciontea.
Unul dintre mezinii târgului (26 ani), Alexandru Paul Micloș a impresionat plăcut publicul, dar și presa locală cu o instalație cinetică. Intitulată Auto-paint, lucrarea se autogenerează și chestionează realația dintre opera de artă și public. Într-o manieră tributară lowbrow-ului, Ana Ștefania Andronic a ilustrat un întreg pavilion cu obiecte, lucrări de grafică și pictură (în culori fosforescente).
Matei Crișan a prezentat o instalație conceptuală despre identități și construcții urbane.
La C.A.R. a fost lansat albumul Proiectul uman cu 34 de desene ale lui Ciprian Paleologu. Lucrările din cadrul celui de-al IV-lea volum din seria de albume Sieben au fost prezentate în cadrul galeriei LABORNA.
Albumele Sieben de la Klartext au fost editate la inițiativa Doinei Talmann. Ciprian Paleologu a plasat la intrarea în clădirea Sanaa, 4 personaje-golemi – prohibited sits – lucrări dintr-o serie începută în 2007. Tot în cadrul aceleiași galerii, a fost expusă o lucrare a Codruței Cernea, din colecția lui Daniel Ștefănică. Ana Ștefan (care provine din Proiectul Scara, destinat tinerilor artiști) a prezentat o parte a proiectului personal legat de lumea roboților.
Galeria SENSO a selectat trei artiști pentru C.A.R.: Anca Boeriu – cu un figurativ senzitiv, Marius Burhan – cu o instalație în care volumetria este creată prin spargerea și arderea formei, Eduard Duldner – cu un gestualism bine temperat și o evadare volumetrică din spațiul tabloului.
Simona Nuțiu-Gradoux a prezentat un soloshow în care regnurile vegetale se metamorfozează în hibrizi umani.
Contemporary Art Ruhr 2014 a înglobat nu numai expoziții ale galeriilor de artă contemporană, dar și programe ale muzeelor, institutiilor media de profil, asociațiilor, fundațiilor culturale și universităților de artă.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1- Galeria Victoria Art Center, Petru Lucaci, Beniamin Popescu
2 - Aiurart, Valeriu Șchiau, *Visul*, 2013
3 - Gavril Zmicală, Ioana Șetran, Gherghina Costea
4 - Arina Ailincăi, *Tors*, gresie, ardere 1250°C, 2011
5 - Cristina Popescu Russu, *Briză II*, porțelan de Limoges, săruri metalice, ardere 1280°C, 2013
6 - Adela Bonaț, Arina Ailincăi, Georgiana Cozma

A 4-a Bienală Internaţională Canakkale

International Canakkale Biennial. **Artişti participanţi: Gülçin Aksoy, Maja Bajevic, Nigol Bezjian, Bashir Borlkov, Songül Boyraz, Harold De Bree, Klaus von Bruch, Ergin Çavuşoglu, Ersan Deveci, Nezaket Ekici, Reha Erdem, Ayşe Erkmen, Aladdin Garunov, Douglas Gordon, Murat Gök, T. Melih Görgün, Güven Incirlioglu, IRWIN, Khaled Jarrar, Grigor Khachatryan, Anne Kodura, Sıtkı Kösemen, Raziye Kubat, Radenko Milak, Jehane Noujaim, Pınar Ögrenci, Ahmet Öktem, Marilena Preda Sânc, Antonio Riello, Anri Sala, Hans Schabus, Tunca Subaşı, Erdal Sezer, Panos Tsagaris, Astrid Walsh, Viron Erol Vert, Ahram Zaatari. Beral Madra (General Art Director), Seyhan Boztepe (General Director), Deniz Erbaş (CABININ Executive Curator)**
27 septembrie – 2 noiembrie 2014

text de **MARILENA PREDA SÂNC**

1

Bienala de la Canakkale, Turcia, iniţiată de Beral Madra, cunoscută teoreticiană, curatoare şi directoare a primelor două ediţii ale Bienalei de la Istanbul şi a numeroase evenimente internaţionale de artă contemporană, s-a dovedit a fi o platformă pentru demersuri conceptuale şi formule vizuale centrate pe realităţile lumii în care trăim. Memoria conflictelor militare, aşezată în straturile de istorie ale locului, 100 de ani de la primul război mondial, au generat pentru organizatori cadrul de întâlnire a perspectivelor critice asupra cauzelor şi consecinţelor ciclicităţii război / pace în existenţa umană. Lucrările, de la pictură, fotografie şi video la obiect şi instalaţie, îşi adjudecau *medium*-ul de reprezentare vizuală mai mult ca vehicol pentru mesaj. Problematici locale/ regionale /globale interferau într-un discurs preocupat de condiţia umană într-o civilizaţie în care domină agresivitatea în relaţiile economice, geopolitice şi religioase. În mod evident selecţia lucrărilor, realizată în urma unor cercetări efectuate pe teren (Deniz Erbaş a vizitat câteva centre artistice din estul şi central Europei), în locuri alăturate zonei Orientului Mijlociu şi Caucaz, a contribuit la elaborarea unui discurs vizual în care fiecare imagine devenea un element esenţial într-o decriptare critică a unei realităţi mai puţin cunoscute. Spaţiul expoziţional, generos şi bine panotat se întindea pe trei etaje, intrarea fiind printr-un hypermarket. Arta la îndemâna tuturor. Întâlnirea cu arta pe traseul cotidian al fiecărui cetăţean al oraşului ar trebui să devină o normalitate.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Gülçin Aksoy
2 - Ayşe Erkmen
Foto: © International Canakkale Biennial

2

Magia englezească: câteva trucuri

1

Jeremy Deller – *English Magic*, Galeria William Morris, Londra
18 ianuarie – 30 martie 2014

text de **SIMONA NASTAC**

Magia englezească (*English Magic*) a lui Jeremy Deller este o expoziție cu încărcătură politică, reflectând interesul continuu al artistului față de societatea și de identitatea britanice. Ea include oameni, simboluri iconice, mituri, folclor și istorie culturală și politică – la fel ca într-un talcioc, sau într-un muzeu universal cu de toate pentru toți, pe care Deller le iubește atât de mult, ca urmare a vizitelor sale din copilărie la muzee precum Horniman, din sudul Londrei.
Cu toate acestea, artistul explorează o viziune ne-utopică a Marii Britanii, cu elemente de iluzionism și ascundere, revelate ca „magie rea" în întreaga expoziție, avertizând că identitatea națională este un semnificant periculos, vulnerabil la exploatarea de către politicieni și de unii "naționaliști" mai extremiști. Fresca pictată de mână *Sf. Helier în flăcări 2017* de Stuart Sam Hughes, înfățișează o viziune imaginară a Sf. Helier în Jersey (un loc a cărui faimă ține de faptul că le permite companiilor și bogatașilor să evite sistemul britanic de impozitare), căruia i s-a dat foc de către protestatarii înfuriați de inegalitate. În filmul *Magia englezească*, un Range Rover, un automobil englez cu pronunțate asocieri cu clasele superioare avute, este înfățișat în timp ce este concasat într-un atelier de fiare vechi. În expoziție mai figurează și desene ale unor pușcăriași, înfățișând oameni politici și experiențe din război sau legate de disidență, cu bătaie mai lungă spre problematica puterii, democrației și ierarhiei. Trucul aici este faptul că mulți dintre pușcăriași sunt foști soldați care au luptat în Irak și Afganistan, întrucât Deller a intenționat să pună sub semnul întrebării natura criminalității și procesele complexe ale autorității, adăugând straturi noi la identitatea britanică, întrepătrunse cu amintiri despre conflict, bani murdari, idealism, supremație și subversiune.
Cu toate acestea, referința predominantă în *Magia englezească* este artistul, autorul, activistul social, designerul și gravorul William Morris. În contextul Revoluției Industriale din secolul XIX, Morris a încercat să creeze o lume mai bună prin revigorarea esteticii și meșteșugurilor tradiționale din Evul Mediu, când oamenii trăiau și munceau în armonie cu obiecte frumos meșteșugite și de artă. Morris a condamnat capitalismul întrucât acesta a lărgit prăpastia dintre săracii și bogații din Anglia în perioada victoriană și de asemenea pentru diminuarea rolului creativității în viața oamenilor prin dezumanizantele mijloace de producție în masă, care îi împiedicau pe muncitori să își exprime individualitatea și să controleze estetica obiectelor pe care le produceau. Astfel, Morris se plasează printre primii

2

3

care au articulat o critică a capitalismului sub aspect cultural, iar viziunea și scrierile sale rămân relevante în măsura în care continuăm să dezbatem meritele modernitații, diferențelor de clasă și ale dominației corporatiste.
În expoziția lui Deller, Morris este portretizat în fresca lui Sam Hughes, *Stăm flămânzi pe mormanul nostru de aur*, care aruncă uriașul iaht al oligarhului rus Abramovici în laguna venețiană, ca într-un un act de justiție socială împotriva inegalității și puterii exclusive. Fresca împarte sala cu exemple din pamfletele politice și din presele de gravat din lemn ale lui Morris, juxtapuse cu certificate originale de privatizare folosite de Abramovici ca să cumpere acțiuni ieftine în industriile de stat, după prăbușirea regimului sovietic, care au stat la baza uriașei sale averi.
Magia englezească a lui Jeremy Deller a reprezentat cu succes Marea Britanie la Bienala de la Veneția din 2013; cred însă că această magie își atinge potențialul maxim la Galeria William Morris din Londra, unde viziunea neconvențională a artistului asupra Angliei se îmbină cu realitatea cotidiană.

Traducere de Roxana Dascălu

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - *Bazra in my sights*, By Andy, HMP Everthorpe 2013. Photo by Cristiano Corte © British Council
2 - *We Sit Starving Amidst our Gold,* Installation View Copyright: Paul Tucker. Photo by Cristiano Corte © British Council
3 - *St Helier on Fire 2017*, Painted by Stuart Sam Hughes, British Pavilion 2013. Photo by Cristiano Corte © British Council

English Magic: A Few Tricks

Jeremy Deller – English Magic
William Morris Gallery, London
January 18 – March 30, 2014

text by SIMONA NASTAC

Jeremy Deller's English Magic is a politically-charged exhibition reflecting the artist's continued interest in British society and identity. It includes people, icons, myths, folklore, cultural and political history, and it addresses events from the past, present and an imagined future – as in a jumble sale or a universal museum with everything for everyone, which Deller loves so much, following his childhood visits to museums like the Horniman, in South London. However, the artist explores a non-utopian vision of Britain, with elements of trickery and concealment disclosed as 'bad magic' throughout the exhibition, warning that national identity is a dangerous signifier, vulnerable to exploitation by politicians and more extreme 'nationalists'. The hand painted mural St Helier on fire 2017, by Stuart Sam Hughes, shows an imagined view of St Helier in Jersey (a place famous for enabling companies and the rich to avoid British tax laws) set alight by protestors enraged by inequality. Within the English Magic film, a Range Rover, an English car with strong associations of upper class wealth, is shown in the process of being crushed in a scrap yard. Prisoners' drawings of political figures and experiences of war and dissent also feature in the exhibition, further addressing issues of power, democracy and hierarchy. The twist here is that many of the prisoners are ex-soldiers who served in Iraq and Afghanistan, as Deller aimed to question the nature of criminality and the intricate processes of authority, adding new layers to British identity entangled in memories of conflict, dirty money, idealism, supremacy and subversion. Nevertheless, the prevailing reference in English Magic is artist, author, social activist, designer and printer William Morris. In the context of the Industrial Revolution of the nineteenth century, Morris sought to make the world a better place through the revival of aesthetics and traditional crafts of the Middle Ages, when people lived and worked in harmony with beautiful handcrafted objects and art. Morris condemned capitalism for widening the gap between England's poor and wealthy in Victorian era, and also for diminishing the role of creativity in people's lives through the dehumanizing means of mass production, which obstructed workers to express their individuality and to control the aesthetic of the items they made. Thus Morris stands as among the first to articulate a cultural critique against capitalism and his vision and writing remain relevant as we continue to debate the merits of modernity, class distinction and corporate dominance. In Deller's exhibition, Morris is portrayed in Sam Hughes's mural *We sit starving amidst our gold*, throwing Russian oligarch Abramovich's outsized yacht into the Venice lagoon as an act of social justice against inequality and exclusive power. The mural shares the room with examples of Morris's political pamphlets and printing woodblocks, juxtaposed with original privatisation certificates used by Abramovich to buy cheap shares in state run industries after the collapse of the Soviet regime, which made his huge wealth.
Jeremy Deller's English Magic successfully represented Great Britain at the Venice Biennale 2013. I believe, however, that its magic reaches full potential at William Morris Gallery in London, where the artist's off-the-wall vision of England blends with everyday reality.

Florin Ştefan, Elegia

1

Florin Ștefan – *Elegia*
Le Plafond, Amsterdam
Expoziție organizată în colaborare cu
MB Art Agency Amsterdam
September 6 – October 4, 2014
Curatoare: Maria Bojan

Time present and time past / Are both perhaps present in time future
(T.S. Eliot, Burnt Norton)

text de **DANA ALTMAN**

Unica pictură expusă de Florin Ștefan la Le Plafond, Amsterdam, reprezintă un discurs complex și circular. Imaginea amintește de o fotografie de epocă: un preot în vârstă este așezat la o masă acoperită de o față de masă cu floricele, încărcată de rămășițele unei cine copioase, inclusiv o sticlă de Coca-Cola cu vin de casă. Pe perete se vede un ceas kitsch auriu, versiune mărită a ceasului de mână, care arată ora nouă fără zece. Atmosfera este de final al zilei, iar personajul este meditativ; într-un colț, se vede un fragment al unui alt personaj. Pare să fie un moment al revelațiilor triste, al reevaluării și al întrebărilor care nu și-au găsit încă răspuns, într-un spațiu populat de simboluri ale vieții zilnice. Prima întrebare care se ridică este cu privire la aspectul referențial al picturii. Este oare o reinterpretare a unei situații onirice sau o evocare din perspectiva prezentului a unei situații reale a cărei amintire a supraviețuit fragmentar în spațiul labirintic al memoriei pentru a se reactiva? Faptul ca personajul este văzut de departe poate fi o destăinuire codată a identificării sau o distanțare care reflectă nevoia de supraviețuire. Termenul „elegia" regăsit în titlu se referă la forma de poezie greacă dedicată celor care au murit. Titlul descriptiv impune o lectură în cod mimetic. Imaginea a devenit un mod de recuperare a relației cu trecutul dar și un dialog personal al artistului pe tema singurății individuale și a trecerii inexorabile a timpului. Intens referențializată, pictura reprezintă deopotrivă un portret al tatălui într-un moment de meditație cu privire la sensul vieții, dar și un portret metaforic al artistului care reevaluează experiența trecutului și încearcă un dialog imposibil în timp real. Incertitudinile tatălui, reflectate în dezordinea obiectelor, sunt poate bazate pe raționalitate sau pe înțelegerea fluidității timpului, iar incertitudinile artistului recuperează aceleași teme din perspectiva prezentului și a unei lucidități de altă natură. În pictură, timpul este înghețat, dar simbolurile unei contemporaneități deja perimate invadează imaginea, ca o aluzie la un cerc închis. Orice rescriere a scenariului prezent necesită înainte de toate o incorporare a trecutului, iar doliul după o perioadă a existenței încheiate de mult reprezintă un stadiu firesc. În universul pictorial al lui Florin Ștefan este evidentă această nevoie de a procesa trecutul, deopotrivă istoric și personal, înainte de a-l incorpora în viitor. La nivel metaforic, artistul, cel care își amintește trecutul din perspectiva prezentului, privește din exterior, cu detașare clinică, dar este simultan și cel care a trăit sau a visat totul. Imaginea tatălui, a conversației neterminate și a finalului deschis sunt un exemplu cum memoria ficționalizează și transformă totul într-o realitate în flux, cu momentele ei cheie. *Elegia* surprinde un asemenea moment al întrebărilor fără răspuns, dar al căror impact continuă să ne urmărească.

FLORIN STEFAN, Elegy

Florin Stefan – *Elegy, Le Plafond*, Amsterdam, Exhibition organized in collaboration with MB Art Agency Amsterdam, September 6 – October 4, 2014. Curated by Maria Bojan

Time present and time past / Are both perhaps present in time future
(T.S. Eliot, Burnt Norton)

text by DANA ALTMAN

The painting Florin Stefan exhibited at Le Plafond, Amsterdam, represents a complex and circular discourse. The image reminds of a vintage photograph: an elderly priest is sitting at a table covered in a plastic table cloth with flowers, laden by the remains of a large dinner, as well as a Coca-Cola bottle filled with home-made wine. On the back wall is a kitsch golden clock, in the shape of a large watch, showing 10 minutes to 9. The atmosphere is crepuscular, the character is meditative; in a corner one can see a fragment of another character. It looks like a moment of sad revelations, of questions that have not been answered yet, in a space populated by symbols of the daily life. The first question pertains to the referential aspect of the painting. Is it a reinterpretation of an oneiric situation or an evocation of a real situation whose memory survived fragmentarily in the memory maze in order to reactivate itself? Seeing the character from afar can be a coded disclosure of identification or of the distance needed in order to survive.
The term "elegy" refers to the ancient Greek poem dedicated to the remembrance of the dead. The title requires the reading of the painting as mimetic. The image is a way of recovering the relationship with the past as well as a personal dialogue of the artist about solitude and the passage of time. In Florin Stefan's universe, there is a permanent need to process historical as well as personal time before incorporating it into the future. Metaphorically, the artist watches from the outside, but he is also the one who dreamt or lived everything. The images of the father, of the unfinished conversation and of the open end are examples of memory fictionalizing everything into a reality in flux, with its key moments. *Elegy* surprises such a moment of the questions without answer, whose impact continues to haunt us.

LEGENDĂ FOTOGRAFIE / CAPTION:

1 - Florin Ștefan, Elegia, pictură, 2014
Courtesy MB Art Agency Amsterdam

Blood Swept Lands and Seas of Red

In Flanders fields the poppies blow / Between the crosses, row on row,
That mark our place; and in the sky / The larks, still bravely singing, fly
Scarce heard amid the guns below.

Paul Cummins - ***Blood Swept Lands and Seas of Red***
Turnul Londrei, Londra
17 iulie - 15 noiembrie 2014

text de **IOANA CIOCAN**

În pajiştea de lângă Turnul Londrei au început să crească, începând cu 17 iulie 2014, 888 246 de maci roşii din ceramică. Un mac roşu pentru fiecare militar britanic care şi-a pierdut viaţa în Primul Război Mondial în perioada 1914-1918. Astfel, s-au marcat 100 de ani de la izbucnirea Primul Război Mondial şi s-au comemorat vizual sutele de mii de victime britanice. Macul roşu a fost folosit ca simbol al comemorării şi al amintirii de către Forţele Armate Bitanice la scurt timp de la înfiinţarea din 1921, dar provine din poezia In Flanders Fields de John McCrae.

Impactul instalaţiei *Blood Swept and Seas of Red* de Paul Cummins a fost enorm, instalaţia fiind impresionantă în primul rând prin dimensiunea macilor, prin mesaj, dar şi prin latura sa financiară. O parte dintre macii instalaţiei au fost de vânzare sub mottoul *Your piece of history*, cu suma de 25 de lire sterline şi toţi s-au vândut extreme de repede. Cei care au reuşit să cumpere un mac de ceramică realizat manual îl vor primi imediat după demontarea instalaţiei de la mijlocul lunii noiembrie 2014. Beneficiarii milioanelor de lire sterline adunate din vânzare, după acoperirea costurilor instalaţiei, respectiv 8.75 de lire din 25, sunt şase fundaţii britanice a căror activitate este dedicată celor care au servit sau servesc în serviciul militar britanic şi victimelor războaielor în care sunt implicate forţe armate britanice. Succesul total pe care instalaţia l-a avut la public – în fiecare zi au vizitat instalaţia între 2000 şi 4000 de oameni – a contribuit la faptul că o parte din instalaţie o să plece în turneu prin Marea Britanie până în 2018. După care instalaţia se va afla în expunere permanantă la Imperial War Museum din Londra şi Manchester. Regina Elisabeta a II-a, Ducesa de Cambrigde, Prinţul William, premierul David Cameron au făcut parte din cele aproape 4 milioane de vizitatori ai macilor, acest lucru sporind succesul media al instalaţiei.

Blood Swept and Seas of Red face parte din seria artei în spaţiul public unde toate componentele care o formează au fost atent analizate înainte de execuţie şi realizate perfect. În memoria colectivă a britanicilor, Primul Război Mondial nu este uitat şi prin *Blood Swept and Seas of Red* comemorează fiecare militar care şi-a pierdut viaţa. Dimensiunea uriaşă în mp. a instalaţiei îi dă clar privitorului o imagine a ceea ce 888 246 de victime înseamnă, simbolul lucrării este redat clar prin marea de sânge. Turnul Londrei nu a fost ales întâmplător, el fiind faimos mai ales datorită trecutului său sângeros, multiplelor execuţii prin decapitare petrecute acolo, dar el oferă şi o vizibilitate foarte bună a întregii dimensiuni a instalaţiei, care are nevoie de o perspectivă aeriană. Fiecare mac a fost prins pe o tijă metalică de peste 50 de centimentri înălţime care a dat volum suplimentar valului de roşu. Lucrarea – prin vânzarea ei – trăieşte şi după demontare. Populaţia a fost implicată activ în montarea şi demontarea lucrării prin cei 8000 de voluntari care au ajutat. Paul Cummins a folosit unul dintre cele mai iubite, mai folosite şi mai recognoscibile simboluri britanice: macul roşu. Financiar, prin vânzările de peste 11,2 milioane de lire sterline, lucrare a produs bani în bugetul local al Londrei cât şi în bugetul fundaţiilor de caritate implicate.

Ceramistul Paul Cummins a lucrat împreună cu scenograful Tom Piper care, probabil, a adăugat valul de maci denumit *Weeping Window* care iese din zidul Turnului Londrei, singura componentă estetică de care cred că *Blood Swept and Seas of Red* nu mai avea nevoie.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTION:

1 - By JeyHan (Own work), via Wikimedia Commons

1

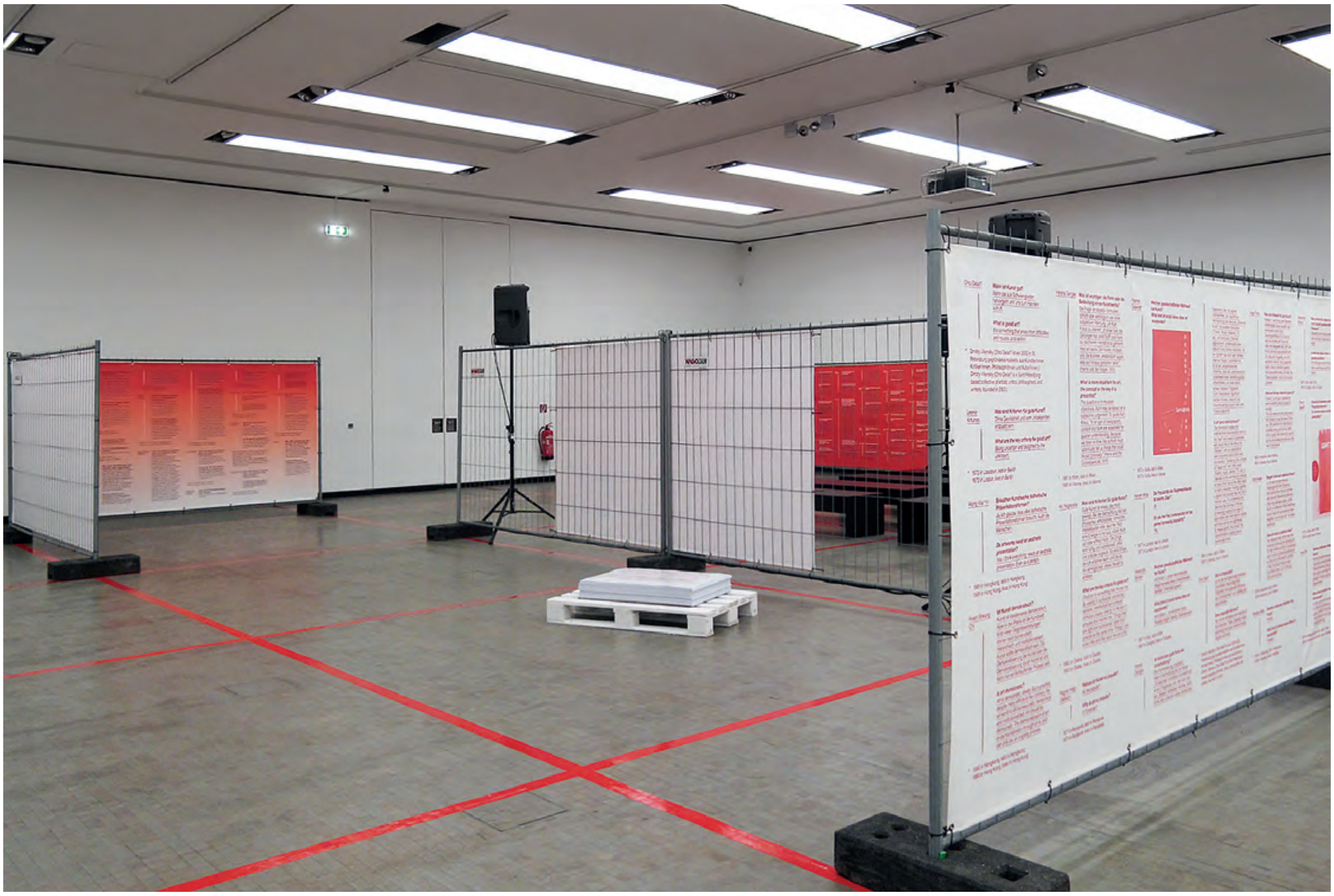
Este arta o distracţie inteligentă? Câteva paradoxuri ale autoreflexivităţii

***Attention Economy*. Artiști: Allora & Calzadilla, Leonor Antunes, Julieta Aranda, Fikret Atay, Mirosław Bałka, Alexandra Bircken, Candice Breitz, Căcilia Brown, Ernst Caramelle, Kwan Sheung Chi, Chto Delat?, Marieta Chirulescu, Claire Fontaine, Plamen Dejanoff, Verena Dengler, Carola Dertnig, Marius Engh, Cevdet Erek, Ayşe Erkmen, Elmgreen & Dragset, Gelatin, Eva Grubinger, Ibro Hasanovic, Mathilde ter Heijne, Vlatka Horvat, Šejla Kameric, Gülsün Karamustafa, Hassan Khan, Alicja Kwade, Sonia Leimer, Mark Lewis, Ken Lum, Renzo Martens, Haroon Mirza, Aki Nagasaka, Sophie Nys, Nick Oberthaler, Damir Ocko, Ahmet Ogut, Ragnar Helgi Olafsson, Jorge Pardo, Laure Prouvost, Pamela Rosenkranz, Georgia Sagri, Margaret Salmon, Tomás Saraceno, Hans Schabus, Eva Schlegel, Timur Si-Qin, Juliane Solmsdorf, Tobias Spichtig, Kamen Stoyanov, Martha Stutteregger, Philipp Timischl, David Zink Yi, Wong Wai Yin, Anna Witt. Concept: Nicolaus Schafhausen, Vivien Trommer. Coordonatoare Denkfabrik: Belinda Hak. Kunsthalle Viena, 16 mai – 19 iunie 2014. Curatoare: Vanessa Joan Müller**

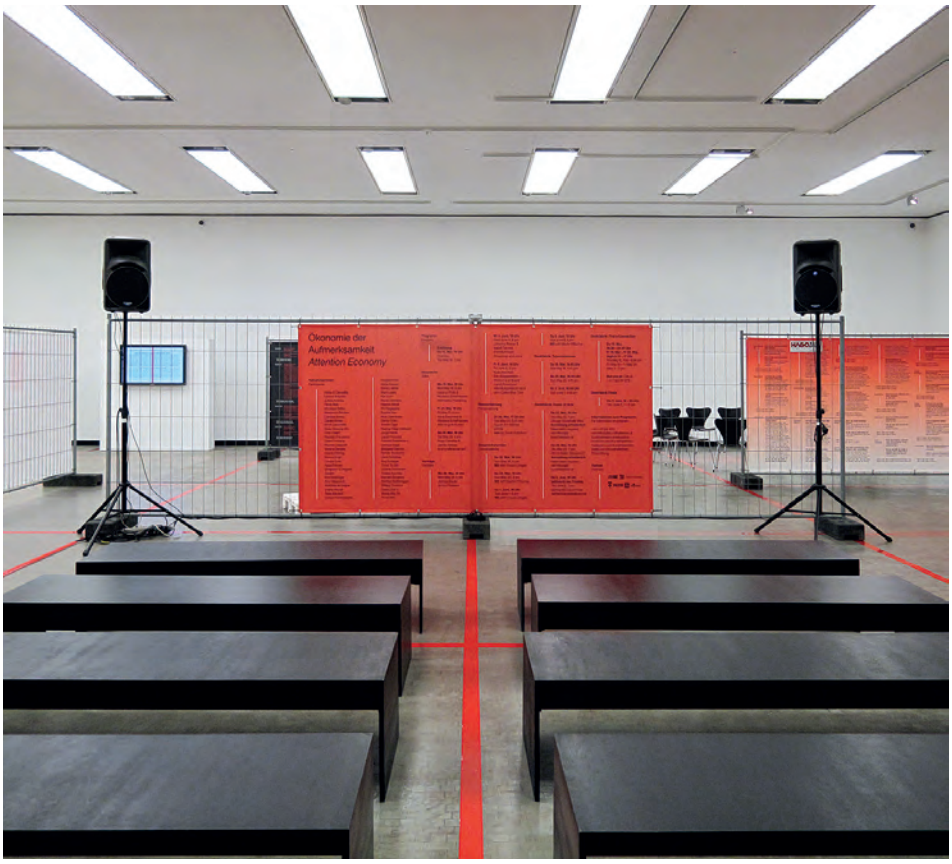
text de **CRISTIAN NAE**

Este arta o formă inteligentă de distracție? De ce este arta contemporană atât de populară? Care sunt criteriile unei arte de calitate? Are nevoie arta de mai multă vizibilitate? S-a schimbat receptarea artei în ultimii ani? Ce fel de valori politice încorporează arta? A devenit lumea artei mai globală? Sunt actualele formate expoziționale realmente contemporane? Acestea sunt unele dintre cele mai presante întrebări pe care le ridică, literalmente, proiectul expozițional *Economia atenției* organizat la Kunsthalle Viena. Titlul împrumutat din cartea publicată de Georg Frank în 1998 situează limpede această expoziție în contextul mai larg al economiei informației și, în termeni mai generali, al „capitalismului cognitiv" sau „semiocapitalismului". Potrivit acestor idei, în societatea tehnologizată actuală, în care conexiunile digitale au produs un exces de informație care circulă cu rapiditate pe o multitudine de canale simultan, formând rețele dense de semne care ne solicită constant atât privirea, cât și memoria și capacitățile interpretative (adică producția de sensuri), atenția însăși a devenit un bun comercial. Se cunoaște faptul că, astăzi, nu atât accesul la informație, cât selectarea, structurarea și gestionarea acesteia prezintă dificultate, iar captarea atenției – un capital cultural. Expoziția răspunde, așadar, unei transformări structurale a formelor actuale de comunicare și de constituire a subiectivității iar, în sens mai larg, a sferei publice contemporane.

Caracterul surprinzător al acestui proiect în raport cu practicile expoziționale uzuale constă în suspendarea temporară a obiectivizării experienței estetice și eludarea actului expunerii printr-un gest iconoclast care privilegiază discursul, practica dialogică și educația participativă în detrimentul oricărei forme de materializare artistică, în măsură să fie captate



1



2

de societatea spectacolului. Obiectele sau imaginile artistice au fost astfel înlocuite cu un proces susținut de (auto)reflecție cu privire la condițiile instituționale în care are loc producția, expunerea și receptarea artei contemporane. Fără a greși, putem afirma că *Economia atenției* este un exemplu de critică instituțională adecvat problemelor cu care se confruntă actuala configurație structurală a artei contemporane, ca răspuns la transformările suferite de economia globală. Căci formele actuale de critică instituțională nu mai contestă caracterul conservator, autoritar și elitist, caracteristic instituțiilor de artă moderniste, nici politicile reprezentării vehiculate de cultura post-modernă, ci definesc cadrul artistic ca fiind încorporat în practica mai largă a formelor de producție a cunoașterii, iar actul receptării estetice – drept o formă de gestionare și capitalizare a atenției colective în cadrul unor noi forme de comercializare a producției de afecte și cunoaștere.
Cu toate că atitudinea critică pe care o asumă este, așadar, contemporană, expoziția nu este lipsită de o serie de contradicții interne. Pe de o parte, este evidentă intenția curatorului, devenit metaautor, de a se substitui gestului artistic, pe care îl orchestrează nu doar prin intermediul întrebărilor, ci și al selecției artiștilor și al răspunsurilor considerate pertinente. Pe de altă parte, este la fel de limpede încercarea de a transforma spațiul de expunere într-un spațiu public, înțeles atât ca spațiu al dialogului și argumentării colective, cât și ca un spațiu al contestării în care clivajele existente între diferitele grupuri și clase sociale pot deveni aparente. Această contradicție între transformarea efectivă a spațiului de expunere într-un element al sferei publice și simularea sa scenografic-dialogică este vizibilă și la nivelul articulării sale materiale. Astfel, spațiul de expoziție încorporează nu doar o serie de întrebări adresate unei liste consistente de artiști contemporani, ci și o selecție a răspunsurilor acestora, redate sub forma unor panouri de afișaj care simulează condițiile de receptare oferite de canalele de comunicare întâlnite în spațiul public. O parte dintre acestea au fost replicate sub forma unor postere și a unor înregistrări audio și video, iar un program de mediere artistică interactivă și o serie de prelegeri au vizat să activeze acest spațiu, să provoace publicul la adoptarea unei poziții active în cadrul scenografiei expoziționale voit sărace. Și în cea din urmă privință, ea a plasat publicul în situația unui receptor pasiv care asistă la o discuție din care este, *de facto,* exclus. În acest fel, clivajul dintre public, înțeles drept consumator de informație, și artist, ca producător de experiențe estetice și forme de cunoaștere artistică, pare a fi restabilit tocmai în termenii specifici capitalismului cognitiv – cei ai producției de cunoaștere și de afecte. Căci, chiar și atunci când arta devine mai mult decât o distracție inteligentă, iar atenția publicului nu este captată de imagini spectaculare, economia de cunoaștere la care arta contemporană fără îndoială că participă nu pare a fi structural afectată.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - 2 Imagini din expoziție /
Views from the exhibition

Summary

Is art an intelligent entertainment? Several paradoxes of self-reflexivity

Is art an intelligent entertainment? This provocative and timely question, which can be found on the invitation cards to Kusthalle Vienna's exhibition *Attention Economy*, is part of the exhibition's wider iconoclastic gesture which entirely replaces material artworks with an artistic questionnaire.
Borrowing its title from Georg Frank's 1998 book focused on the economy of information, the exhibition stresses attention as a commodity and, as a result, withdraws itself from the spectacular regime of artistic production. In its material articulation, the exhibition stages a public sphere by replicating the media common for the public space such as posters, voice recordings, screens and advertising fields. They are filled with answers collected by Nicolaus Schafhausen from an impressive list of artists, including Julieta Aranda, Plamen Dejanoff, Damir Ocko, Chto Delat? etc.
The exhibition witnesses a timely understanding of institutional conditions of artistic production as being deeply affected by the economy of information, and, consequently, of institutional critique as a self-reflexive discursive positioning towards this larger economy of knowledge whose mechanisms are revealed while being acknowledged as virtually unavoidable.
Nevertheless, the exhibition is not short of paradoxes.
For instance, while promoting the public's cognitive engagement in the exhibition by means of conferences, debates and the interview forms, it merely succeeds in staging the public sphere as a discursive platform, while not paying equally close attention to its alternative definition as a fragmented and contested field of action. Consequently, the participation of the visitors remain most of the time passive, consumers of already elaborated ideas rather than producers of concrete artistic changes.
At the same time, while the curator leaves enough room for the public to debate these ideas, it also preserves a strong authorial position while orchestrating the responses and the spaces of interaction. In a certain way, *Attention Economy* reveals the fact that no institutional critique can bypass the cognitive conditions of contemporary capitalism through a demise of spectacular regime. In addition, it shows that knowledge production can be countered only in its own terms, which renders self-reflexivity as necessary as it is futile.

Dispariţia

Dispariţia – proiect de colaborare între Anca Rujoiu şi Vera Mey, alături de curatorii invitaţi: Erin Gleeson (Cambogia), David Teh (Singapore) şi Planting Rice (Filipine). Expoziţie deschisă la Centrul de Artă Contemporană din Singapore, în weekend-ul din 4 şi 5 aprilie 2014

text de **ANCA RUJOIU**

1

2

Dispariţia s-a plasat în decorul architectural al unei expoziţii anterioare. A lucrat cu ceea ce a rămas: urmele unei expoziţii în spaţiul fizic; ecourile sale în memoria noastră. Dispariţia a fost o încercare de a păstra vie energia expoziţiei precedente. Se încheie oare complet o expoziţie? Urmele ei fizice sunt înlăturate, prezenţa ei se extinde totuşi – în memoria noastră, în recenzii, în fotografii şi în ceea ce urmează în acelaşi spaţiu pe care l-a ocupat odinioară…

*

O clipă de reflecţie asupra mediului expoziţional, *Dispariţia* a revelat un destin ireversibil. Fiind supus unor operaţiuni de instalare şi dezinstalare, spaţiul expoziţional este editat continuu: ştergem un text, pentru a scrie un altul. Spaţiul rămâne, dar este reconfigurat constant pentru a se plia pe noi momente de întâlniri, într-o măsură în care spaţiul nu rămâne niciodată exact acelaşi. Practica standard a instituţiilor este de a şterge prezenţa expoziţiilor trecute, pentru a privilegia aceste noi experienţe.

*

Ce se întâmplă când se încheie o expoziţie? Ce ne amintim? Cum ne amintim? Urmarea expoziţiei trăieşte în mod convenţional prin cataloage, documentaţie şi recenzii. La fel ca în tradiţia artelor spectacolului, istoria expoziţiilor este mediată adesea prin documentare. Documentarea înregistrează. Ea şi legitimizează. Aduce un produs cultural în domeniul simbolic şi în memoria istorică. E dificil ca o asemenea practică spaţială să surprindă exact ce s-a întâmplat sau cum a fost concepută, sau ce senzaţie a dat. De multe ori, se pune prea mult accent pe documentaţia foto şi video, nu doar pentru a surprinde esenţa unei expoziţii, dar şi pentru a menţine controlul asupra unui mod de a o privi. Tot aşa, validăm fotografiile şi înregistrările ca singurele medii potrivite pentru a aduce în prezent experienţa unei expoziţii trecute. Totuşi, toate conversaţiile postexpoziţie, naraţiunile verbale şi memoria noastră înşelătoare revizitează şi rescriu continuu expoziţia, subminând orice încercare de a îngheţa reprezentarea unei expoziţii într-o imagine fixă. Noi tindem, de asemenea, să concepem expoziţia ca pe un moment definit în timp şi spaţiu, în timp ce pentru mulţi curatori şi artişti, o expoziţie face parte dintr-un proces mai îndelungat şi mai mare, care se dezvoltă treptat şi se desfăşoară în timp şi în spaţii diverse de producţie.

Poate că un mod de a răspunde unei critici şi continuarea expoziţiei este prin mediul expoziţiei însăşi. O astfel de abordare recunoaşte expoziţia ca pe un mediu cu un limbaj şi gramatică proprii, şi care se pretează la reflecţie ca o entitate, mai degrabă, decât ca o acumulare de lucrări individuale.

*

Dispariţia a inclus un program de *performance*-uri şi de proiecţii desfăşurate în încăperile special construite pentru expoziţia anterioară. Decizia de a interfera doar cu mediile bazate pe timp a fost un alt mod de a recunoaşte efemeritatea şi natura tranzitorie a mediului expoziţiei în sine. Programul s-a dezvoltat de la răspunsuri literale la tema *Dispariţiei*, la gesturi mai conceptuale, cum ar fi *performance*-ul lui Nigel Rolfe, *T H E P A R A D I S E = L O S T B O D Y (Paradisul = Trup pierdut)* şi *Zăpada vizuală* a lui Shubigi Rao, ambele lucrări evocând experienţa expoziţiei anterioare. *Sfâşierea*, una dintre sesiunile de proiecţii din program s-a referit direct la acea perioadă de schimbare după încheierea expoziţiei – momentul de dez-instalare şi ştergere. Proiecţia a adus laolaltă o selecţie de lucrări pe tema ruinelor arhitecturale şi a încercărilor de a desţeleni urmele unei reflecţii asupra vechiului şi noului. Au fost incluse, de pildă, lucrările artiştilor români Mona Vatamanu & Florin Tudor, *Văcăreşti* (2006), în care, prin intermediul unui *performance* simbolic, artiştii abordează memoria unei foste mănăstiri din Bucureşti, demolată sub regimul comunist. Erin Gleeson, unul dintre curatorii invitaţi în cadrul programului, a prezentat o selecţie de lucrări ale mai multor artişti născuţi şi trăind în Cambogia, care abordau schimbările rapide, sociale şi economice, de la Phnom Penh, şi impactul lor asupra peisajului urban fluctuant. În *Pe marginile unei expoziţii*, curatorul David Teh a deplasat centrul de atenţie de pe principalele rezultate vizibile, lucrările de artă, expoziţia, pe ceea ce rămâne periferic faţă de expoziţie şi de lucrările de artă, toate mecanismele şi mijloacele de reprezentare care nu fac parte niciodată din cadrul principal.

3

4

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1- Centre for Contemporary Art, Singapore; *The Disappearance*, 5 April – 6 April 2014, Still from *Vertical Horizon* (2010), *Wok the Rock*; part of the screening programme The Margins of Exhibition curated by David Teh. Photograph by Clare Bottomley.
2 - Centre for Contemporary Art, Singapore; *The Disappearance*, 5 April – 6 April 2014, Still from Spiral Cycle (2012), Anida Yeou Ali; part of the screening programme *Phnom Penh: Rescue Archaeology The Body and The Lens in the City* curated by Erin Gleeson presented in collaboration with Sa Sa Bassac, Phnom Penh, Cambodia. Photograph by Clare Bottomley.
3 - Centre for Contemporary Art, Singapore; *The Disappearance*, 5 April – 6 April 2014, Laure Prouvost, Eva 43 years old (2002). Photograph by Clare Bottomley.
4 - Centre for Contemporary Art, Singapore; *The Disappearance*, 5 April – 6 April 2014, *I feel their pane* (2014), Sonya Lacey, Performance. Photograph by Clare Bottomley.
6 - Centre for Contemporary Art, Singapore; *The Disappearance*, 5 April – 6 April 2014, T H E P A R A D I S E = L O S T B O D Y (2014), Nigel Rolfe, Performance Part 1 & 2. Photograph by Clare Bottomley.

The Disappearance

The Disappearance was a collaborative project by Anca Rujoiu and Vera Mey with guest curators: Erin Gleeson (Cambodia), David Teh (Singapore) and Planting Rice (The Philippines) and unfolded at the Centre of Contemporary Art, Singapore over the weekend of 4 and 5 of April 2014

text de ANCA RUJOIU

The Disappearance situated itself in the architectural setting of a previous exhibition. It worked with what was left out: the marks of a show in the physical space; its echoes in our memory. The Disappearance was an attempt to keep the energy of the previous exhibition alive. Does an exhibition completely end? Its physical traces are removed, yet its presence extends – in our memory, in reviews, in photographs, and in what follows in the same space it once occupied…

*

A moment of reflection on the medium of exhibition, The Disappearance revealed an irreversible destiny. Subject to operations of installation and de-installation, an exhibition space is continuously edited: we erase one text to inscribe another. The space remains but is constantly reconfigured to accommodate new moments of encounters to an extent where the space never really stays the same. The standard practice of institutions is to erase the presence of past exhibitions in order to privilege these new experiences.

*

What happens when an exhibition is over? What we remember? How we remember? The aftermath of the exhibition conventionally lives on through catalogues, documentation and reviews. As with the tradition of performance art, the history of exhibitions is often mediated through documentation. Documentation records. It also legitimizes. It brings a cultural product into the symbolic realm and historical memory. For such a spatial practice it is hard to capture exactly what happened or how it was conceived, how it felt. We often over-trust the photographic and video documentation, not only to grasp the essence of a show, but also to keep in control one way of looking at it. We equally validate photographs and recordings as the only suitable media to bring into the present the experience of a past exhibition. Yet all the post-show conversations, verbal narratives and our slipping memory continuously revisit and rewrite the exhibition undermining any attempt to freeze the representation of a show into one fixed image. We also tend to conceive the exhibition as one defined moment in time and space whereas for many curators and artists an exhibition is part of longer and larger process that develops gradually and unfolds in time and various spaces of production.

Perhaps a way to address a critique and continuation of the exhibition is through the medium of the exhibition itself. Such an approach acknowledges exhibition as a medium that has its own language and grammar and that can be reflected upon as an entity rather than an accumulation of individual works.

*

The Disappearance comprised a programme of performances and screenings unfolding in the rooms specially built for the previous show. The decision to engage solely with time-based media was another way to acknowledge the ephemerality and transitional nature of the exhibition medium itself. The programme expanded from literal responses to the theme of the Disappearance to more conceptual gestures such as Nigel Rolfe's performance T H E P A R A D I S E = L O S T B O D Y and Shubigi Rao's Visual Snow, both works evoking the experience of the past exhibition. The tear down, one of the screening sessions in the programme made direct reference to that period of change after the exhibition is over – the moment of de-installation and erasure. The screening brought together a selection of works engaging with architectural ruins and attempts to make sense of traces in an on-going reflection on the old and the new. This included for instance, the work of Romanian artists Mona Vatamanu & Florin Tudor, *Vacaresti* (2006) where the artists through the means of a symbolic performance engage with the memory of a former monastery in Bucharest demolished during the communist regime. Erin Gleeson, one of the guest curators part of the programme presented a selection of works by several artists born and living in Cambodia addressing the rapid social and economic changes in Phnom Penh and its impact on the fluctuating urban landscape. In the *Margins of an exhibition*, the curator David Teh displaced the focus from the main visible outcomes either the artwork, the exhibition to what remains peripheral to the exhibition and artwork, all the devices and means of representations that are never part of the main frame.

6

O capcană şi patruzeci şi patru de şiretlicuri

1

Meeting Points 7 – Ten thousand wiles and a hundred thousand tricks
curator: What, How and for Whom (WHW), 10 mai – 31 august 2014, 21er Haus – Museum of Contemporary Art, Viena

text de **CRISTIAN NAE**

Deschisă la începutul lunii mai la Muzeul de Artă Contemporană din Viena 21er Haus, expoziția cu titlul *Zece mii de capcane și o sută de mii de șiretlicuri* face parte dintr-un proiect expozițional mai vast – *Meeting Points*, un eveniment artistic ajuns acum la cea de a șaptea ediție, organizat de Young Arab Theatre Fund, ce poate fi asociat unei bienale de artă contemporană delocalizate. Luând forma unei expoziții itinerante, care își transformă și își adaptează mereu configurația, expoziția este prezentată în decursul unui an în șapte orașe de pe trei continente. Titlul ales, o expresie împrumutată din cartea lui Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Damnații pământului) (1961) se referă la pericolele la care sunt expuși artiștii în încercarea de a se poziționa în raport cu mecanismele puterii coloniale.
Într-un sens mai larg, stratagemele și tacticile amintite de Fanon descriu, metaforic, condițiile incerte în care se situează societățile insurgente, care se opun puterilor colonizatoare, în cadrul cărora procesele de emancipare macrosocială rezultate din multiple acțiuni colective autoorganizate sunt susceptibile a fi reinterpretate și capturate la nivel simbolic. Într-un anume sens, s-ar putea afirma că acest proiect expozițional răspunde efectelor pe termen scurt al revoltelor care au cuprins în ultimii ani nordul Africii și Orientul Mijlociu. În ce măsură este, așadar, capabilă arta contemporană să păstreze deschis potențialul de incertitudine specific energiei sociale transformatoare, recuperând nișele și fracturile aflate în interiorul politicilor reprezentării și contracarând formele dominante de încadrare conceptuală și vizuală?
Fidelă titlului, versiunea austriacă a expoziției construiește un câmp conflictual de poziții politice în cadrul cărora vizitatorul este atras asemeni unei capcane seducătoare. Cu fiecare lucrare, este deconspirată o strategie opresivă, este inversat un anumit raport de putere, este fracturată omogenitatea discursurilor culturale și este contracarată puterea imaginii de a construi și reafirma poziții sociale predeterminate, și se atrage atenția asupra formelor concrete de arhivare și reconstrucție a memoriei colective. De pildă, prin suprapunerea discursurilor de presă privind revoluția egipteană din 1952 într-o imagine ce sugerează testele tipografice, Celine Condorelli creează un document condensat ce comemorează reacțiile mediatice la mai recenta revoltă din Egipt. În maniere diferite, lucrările realizate de Imam Issa, Simmohamed Fetaha și Sanja Ivekovic compun portrete convulsive ale activității revoluționare, construind situații contradictorii care subliniază pericolul transformării în marfă a acțiunii politice, în vreme ce Darnika Pop Mitic utilizează desenul mural, cu valenţele sale socialiste, pentru a instiga la noi forme de solidaritate și acțiune colectivă.
Pe de altă parte, studiile asupra arhitecturii moderniste realizate de Daniela Ortiz, evidențiază relațiile de opresiune și subordonare de clasă existente în planificarea spațiului de locuit din cadrul unor clădiri apreciate pentru aspectul lor progresist.
Focalizându-se asupra disparităților și omisiunilor inerente documentării, Maryam Jaffri și Filipa Cesar deconspiră, în cele două lucrări expuse, imixtiunea politicului în aparent neutra practică a arhivării. Ele deconstruiesc prezumpțiile occidentale de a deține o anumită istorie colonială și relevă potențialul unor istorii aparent uitate de a resemnifica potențialul insurgent al prezentului.
Dacă există cumva o posibilă reținere privind proiectul curatoriat de WHW, el privește opțiunea reînnoită de a utiliza critic autonomia artistică oferită de spațiile expoziționale deja

2

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Sanja Ivekovi, *The Right One: Pearls of Revolution*, 2010. Courtesy the artist, Photo: © the artist
2 - Exhibition view. *Meeting Points 7*, 21er Haus Anton Kannemeyer, Christian Phillip Müller Photo: Ulrich Dertschei, © Belvedere, Vienna
3 - Rajkamal Kahlon. *Ain't I a Woman?*, 2012 130 x 130 x 20 cm. Courtesy the artist. Photo: © the artist
4 - Maryam Jafri. Corbis vs. Mozambique; Getty vs. Kenya vs. Corbis, 2012. Archival inkjet black-and-white photos and framed texts. Courtesy the artist

3

legitimate, precum și de neutralitatea deja deconstruită a cubului alb. Este însă drept că, astfel, arta contemporană poate transmite un mesaj politic precis, capabil să rezoneze mai puternic în absența altor factori perturbatori. Ea renunță la pretenția transformării efective a lumii (sarcină deja asumată de societatea civilă a cărei voce doar o intensifică și uneori o recodifică), asumând funcția mai modestă de a păstra vie o formă de atenție și de sensibilitate politică. Astfel, expoziția de artă devine, pentru o clipă, un corp social care împrumută vocea celor oprimați. Altfel spus, ea amplifică vocea mută a damnaților pământului, care, în calitate de subalterni, nu pot vorbi decât dacă împrumută limbajul, formatele și canalele de comunicare ale culturii dominante.

4

One Wile and Forty Four Tricks

Meeting Points 7 – Ten thousand wiles and a hundred thousand tricks, 10.05 – 31.08.2014, 21er Haus – Museum of Contemporary Art, Viena, curator: What, How and for Whom (WHW) POATE NU O MAI REPETAM DACA APARE LA TEXTUL IN ROMANA

text by CRISTIAN NAE

Opened at the Museum of Contemporary Art from Viena 21er Haus, "Ten Thousand Wiles and a Hundred Thousand Tricks", curated by WHW, is part of a larger exhibition project – Meeting Points, a large-scale artistic event, organized by the Young Arab Theatre Fund, which has reached the seventh edition. Meeting Points can be compared to a delocalized contemporary art biennial which adapts its configuration to each of the seven cities from three continents where it is presented.
This year's title, borrowed from Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth*, refers to the dangers encountered when bourgeois artistic practices attempt to take an oppositional stance towards colonial powers. Broadly speaking, Fanon's wiles and tricks describe, metaphorically, the uncertain conditions of insurgent societies whose raw revolutionary energy may be tamed and captured by means of symbolic gestures. To what extent is contemporary art able to preserve alive the uncertainty specific to insurgent practices, revealing the fractures within representation politics and countering the dominant forms of conceptual framing?
The Viennese version of the exhibition seems to be much inspired by the global echoes of the Arab Spring. With each work, a certain repressive strategy is deconstructed, a certain power relation is reversed. The selected projects highlight and subvert the power of image to construct and re-affirm predetermined social positions, intervening upon concrete forms of archiving, actualizing and manipulating collective memory. If there can be any fault concerning WHW's curatorial practice, it may only rest in the renewed commitment to critically use the artistic autonomy of already legitimized spaces and the alleged neutrality of the white cubes in order to convey precise political messages. However, the exhibition as a social form gives up the task of transforming the world (a task already assumed by the civil society whose voice it only intensifies and sometimes recodes), attempting to keep alive a certain form of political attention and sensitivity. Consequently, the contemporary art exhibition becomes a social body which temporarily borrows the voices of the oppressed. In other words, it amplifies the mute voice of the wretched of the earth, which, due to their subaltern condition, can only speak the language of the dominant culture.

Der Brancusi-Effekt / Efectul Brâncuşi

Kunsthalle Viena
12 iunie – 21 septembrie 2014
Curatori: Nicolaus Schafhausen, Vanessa Joan Müller

text de **STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI**

1

Expoziția de la Kunsthalle Viena ia ideile influente ale lui Constantin Brâncuşi ca punct de pornire, pentru a crea o expoziție contemporană de grup. Prin prezentarea lucrărilor selectate, intenționez să discut conceptul care a stat la baza acestei abordări curatoriale.
În secolul XX, Brâncuși a redefinit relația dintre sculptură și piedestal, considerând ritmul și proporțiile de la sol, la vârful sculpturii, și explorând dincolo de limitele interne ale figurii.
În atelierul său, Brâncuși a aranjat grupuri de lucrări de artă, în așa fel încât să stabilească relații între lucrările individuale. Spațiul și mediul înconjurător au devenit astfel parametri în demersul său artistic.
O selecție de fotografii este expusă într-o secțiune protejată de lumină, la începutul expoziției. Aceste fotografii relevă modul în care Brâncuși a relaționat cu opera sa și a perceput-o.
Curatorii, Nicolaus Schafhausen și Vanessa Joan Müller, intenționează să se concentreze pe receptarea operei lui Brâncuși și nu să juxtapună lucrările originale în acest context contemporan.
În acest fel, fotografiile funcționează ca o introducere auto-reflexivă la întrebarea despre cum este percepută, adaptată, transformată și negociată opera brâncușiană. Imaginile expoziției de la Galeria Brummer din 1933 oferă o privire istorică, întrucât ele înfățișează implicarea lui Marcel Duchamp în opera lui Brâncuși pe tot parcursul vieții sale. Pe de altă parte, varietatea de artă contemporană în spațiul înconjurător sugerează un salt peste timp, până în ziua de azi.
Faimoasa Coloană a Infinitului a lui Braâncuși (1938), constând dintr-o repetiție de forme romboidale, este un motiv formal prognant, repetat în întreaga expoziție. Cricuri suprapuse, săpunuri modelate sau găleți colorate traduc această lucrare iconică în materiale neconvenționale, dar ele sunt mai mult decât simple reformulări. În „Țeavă“ (2006), artistul islandez Harald Jónsson (*1960) a perforat găuri în coloana de găleți, implicând funcția unui instrument muzical. Artista română Anca Munteanu Rîmnic (*1974) a intenționat, cu “Coloana” (2010), să stabilească o referință explicită la marele sculptor român. În 1949,

2

Brâncuși le-a oferit bunicilor ei o pară din piatră. Acest cadou personal de la Brâncuși a creat legături puternice între opera acestuia și copilăria artistei. Piesa expusă suprapune mulaje de ghips ale oalelor tradiționale românești, una peste alta.
Referința la Brâncuși devine – în cazul ei – o investigație distructivă a culturii personale și a celei românești tradiționale, întrucât oalele au fost sparte pentru a intra în mulajul de ghips.
Duo-ul de artiști din București format din Anca Benera (*1977) și Arnold Estefan (*1978) articulează o altă abordare a istoriei culturale românești. Sculpturile lor din lemn seamănă cu obiectele artizanale tradiționale, “Kopjafa”, folosite ca stâlpi funerari în Transilvania. Izolate de contextual ritualic, ele devin obiecte geometrice abstracte, dispuse ca lemne pe vatră. “Kopjafa” au fost de asemenea o sursă de inspirație pentru Brâncuși.
Juxtapunerea lucrărilor artistice este prezentată dens și fără etichete, ceea ce contribuie la stabilirea unei situații similare cu cea dintr-un atelier. Kunsthalle rearticulează aranjmentul sculpturilor lui Brâncuși în atelierul acestuia, unde întreg spațiul devine o instalație.
Totuși, lucrările individuale sunt în pericol de a se subordona asocierilor copleșitoare ale așa-numitului “efect Brâncuși”.
Mai mult decât atât, realizările lui Brâncuși sunt evaluate mai mult la nivel intuitiv, decât printr-un concept explicit. Merită să ne amintim de faptul că Claes Oldenburg, Dan Flavin, Carl Andre și Richard Serra au abordat moștenirea artistică și spirituală a lui Brâncuși.
Această expoziție contemporană de la Kunsthalle este mai bine înțeleasă în afara «efectelor Brâncuși» anterioare.

The Brancusi Effect

Der Brancusi Effekt, Kunsthalle Wien
June 12 – September 21, 2014
Curators: Nicolaus Schafhausen,
Vanessa Joan Müller

text by STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI

3

The exhibition at the Kunsthalle Vienna takes the influential ideas of Constantin Brancusi as a starting point to create a contemporary group show. By introducing selected works I intend to discuss the concept of this curatorial approach. During the 20th century Brancusi redefined the relationship between sculpture and its plinth, considering rhythm and proportions from the ground to the top of the sculpture, as well as exploring beyond the internal limits of the figure. In his studio Brancusi set up groups of artworks so as to establish relationships between individual pieces. Thus space and surroundings became parameters in his artistic practice. A selection of photographs is displayed in a light protected section at the beginning of the exhibition. These photographs reveal the ways in which Brancusi related to and perceived his work. The curators Nicolaus Schafhausen and Vanessa Joan Müller intend to focus on the reception of Brancusi's work rather than juxtaposing the original pieces in this contemporary context. Therefore the photos function as a self-reflexive introduction to the question how Brancusi's work is perceived, adapted, transformed and negotiated. The images of the exhibition at Brummer Gallery in 1933 offer a historical view as they present Marcel Duchamp's involvement with Brancusi's work during his lifetime. The variety of contemporary international art in the surrounding space on the other hand suggests a time leap to the present day.
Brancusi's renowned "Endless Column" (1938) consisting of a repetition of rhombic forms is a striking formal motif repeated throughout the exhibition. Stacked scissor jacks, shaped soaps or colorful buckets translate this iconic piece into unconventional materials, but they are more than reformulations. In "Pipe" (2006) the Icelandic artist Harald Jónsson (*1960) carefully placed holes in the column of buckets implying the function of a musical instrument. Romanian artist Anca Munteanu Rimnic (*1974) intended, with "Column" (2010), to establish an explicit reference to the great Romanian sculptor. In 1949 Brancusi gave her grandparents a stone pear. This personal gift from Brancusi created strong connections between his work and the artist's childhood. The exhibited piece stacks plaster casts of traditional Romanian vases on top of each other. The Brancusi reference becomes - in her case - a destructive investigation of personal and traditional Romanian culture, as the vases were smashed to bear the cast form.
Bucharest artist-duo, Anca Benera (*1977) and Arnold Estefan (*1978) articulate another approach to Romanian cultural history. The wooden sculptures resemble the traditional craftworks "Kopjafa" which are used as grave posts in Transylvania. Isolated from that ritual context they become geometrical abstract pieces arranged as a fireplace. The "Kopjafa" was also a source of inspiration to Brancusi. The juxtaposition of the artworks is presented densely and without labels, helping to establish a studio like situation. The Kunsthalle rearticulates Brancusi's arrangement of sculptures in his studio, where the whole space becomes an installation.
However, the individual works are in danger of becoming subordinate to the overpowering associations of the so called 'Brancusi-effect'. Furthermore, Brancusi's achievements are evaluated more on an intuitive level than through an explicit concept. It is worth remembering that Claes Oldenburg, Dan Flavin, Carl Andre and Richard Serra have addressed Brancusi's artistic and spiritual heritage. This contemporary exhibition at the Kunsthalle is best understood apart from preceding 'Brancusi-effects'.

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

1 - Vedere din expoziție / Exhibion view:
Der Brancusi-Effekt, Kunsthalle Wien 2014,
Foto: Stephan Wyckoff: Jürgen Mayer H.,
Pier Sculpture, 2014, Courtesy Jürgen Mayer H.;
Shahryar Nashat, Rodden to the core, 2010,
Courtesy der Künstler, Silberkuppe,
Berlin und the Khanna Family Collection,
Indien; Sofia Hultén, Ok Ok Ok Ok Ok, 2013,
Courtesy Galerie Konrad Fischer, Berlin

2 - Vedere din expoziție / Exhibion view:
Der Brancusi-Effekt, Kunsthalle Wien 2014,
Foto: Andrea Fichtel: Rudi Stanzel, Ohne Titel,
1992/2014, Courtesy Galerie Ulysses, Wien

3 - Vedere din expoziție / Exhibion view:
Der Brancusi-Effekt, Kunsthalle Wien 2014,
Foto: Andrea Fichtel: Sofia Hultén,
Ok Ok Ok Ok Ok, 2013,
Courtesy Galerie Konrad Fischer, Berlin;
Rudi Stanzel, Ohne Titel, 1992/2014,
Courtesy Galerie Ulysses, Wien

Credits:
http://kunsthallewien.at/press/der-brancusi-effekt

#5 IN MEMORIAM

DAN HAULICĂ

7 FEBRUARIE 1932 - 17 AUGUST 2014

DAN HĂULICĂ –
un papă al criticii de artă româneşti

text by **MAGDA CÂRNECI**

1

2

A fost un fel de papă al criticii de artă din România anilor '60-'90. Cine nu l-a auzit vorbind îndelung, cu o voce mai degrabă moale, dar atât de fină și de bine articulată, nu știe ce înseamnă să oficiezi și să trăiești un vernisaj ca pe o „liturghie estetică". Expozițiile pe care el le deschidea în anii '70-'80 erau luate pur și simplu cu asalt de un public numeros, doritor să se împărtășească dintr-un regal de elocvenţă îmbibată de erudiţie şi obsedată de universalitate, care transforma un moment altfel banal într-un spectacol oratoric de zile mari și un veritabil act de cultură. Într-o epocă ţinută la foc mic de o carcasă de cenzură atotprezentă deşi invizibilă, Dan Hăulică reuşise să transforme ritualul mai degrabă expediat și formal al vernisajului de artă într-o instituție informală a autonomiei estetice, a culturii înalte, a valorilor de elită. Prin el mai ales și prin câțiva, puțini, intelectuali asemenea lui – Andrei Pleșu, Coriolan Babeți, Radu Bogdan, Alexandra Titu, Mihai Ispir, Mihai Drișcu și alții –, critica de artă a ajuns în acea perioadă la un vârf al vizibilității culturale pe care probabil că nu-l va mai atinge curând.
În tot ce a întreprins, fie ca eseist cultural, ca organizator de mari expoziţii şi colocvii, sau ca redactor-şef timp de decenii al celebrei reviste *Secolul 20*, Dan Hăulică a rămas un reper nobil a ceea ce s-a numit „rezistenţa prin cultură" sub comunism. Adică un fel anume de a te mişca nonşalant printre constrângeri absurde, inteligenţa de a manipula (cu graţie, cu abilitate) o putere politică obtuză în favoarea unor gesturi culturale vitale; dar şi afirmarea unei anume independenţe de gust şi a unei libertăţi interioare faţă de norma oficială… Să evocăm aici felul în care, la începutul anilor '60, Hăulică a ştiut să-l apere în presă pe discretul sculptor Gheorghe D. Anghel în faţa artistului oficial Constantin Baraschi în legătură cu proiectul statuii lui Eminescu – sau să critice artişti cu funcţii importante în epocă precum M.H. Maxy şi Jules Perahim. Să amintim şi celebrul colocviu internaţional Brâncuşi din 1967, organizat prin iniţiativa sa şi cu gustul său sigur, colocviu care a marcat ieşirea de sub tutela realismului socialist şi deschiderea culturii române spre scena europeană.
Hăulică şi-a semănat întreaga evoluţie cu asemenea gesturi culturale de anvergură, între care gestionarea timp de mulţi ani a selecţiei pentru pavilionul românesc de la Bienala de la Veneţia şi multe altele. Dar cine a asistat la modul în care Dan Hăulică l-a apărat în 1985 pe pictorul Horia Bernea la vernisajul acestuia de la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti, în faţa ideologilor culturnici ai vremii, sesizaţi de prezenţa prea numeroasă a crucii în lucrările lui, sau momentul din 1989 în care Hăulică a semnat, alături de alte câteva personalităţi culturale, o scrisoare de susţinere a disidenţei lui Mircea Dinescu împotriva regimului Ceauşescu, nu va uita gustul special al curajului pe care acesta a ştiut să-l manifeste în diverse momente-cheie ale carierei lui publice. Iar cine l-a ascultat vorbind la întâlnirea intelectualilor români cu Umberto Eco, ajuns ca prin miracol la Bucureşti în a doua parte a anilor '80, îşi aminteşte de turnirul admirabil dintre două minţi sclipitoare la care s-a putut asista atunci. Deşi un personaj mai mult sau mai puţin oficial şi înainte şi după 1989 (membru în conducerea UAP înainte de 1989, academician din 1993, ambasador al României la UNESCO de-a lungul anilor '90), Hăulică a ştiut întotdeauna să-şi păstreze autonomia de atitudine şi un anume panaş personal, o eleganţă aristocratică a fiinţei, care-i venea dintr-o fineţe culturală profundă, devenită la el o a doua natură. Felul în care Hăulică plasa întotdeauna valorile româneşti pe un fundal de cultură renascentistă sau clasică rămâne impresionant şi inconfundabil. Această anvergură intelectuală aparte i-a fost de altfel recunoscută de calitatea de preşedinte de onoare al Asociaţiei internaţionale a criticilor de artă AICA, în fruntea căreia s-a aflat pentru scurtă vreme, dar şi de apartenenţa la alte organizaţii culturale internaţionale, pe care le-a onorat cu oratoria sa strălucită în limba franceză.
Oficiant al „modernismului moderat şi clasicizat" al anilor '70-'80, Hăulică a ştiut să promoveze cu fidelitate maximă artiştii pe care i-a lansat – Horia Bernea, Marin Gherasim, Sorin Dumitrescu, Geta Brătescu, Viorel Mărginean, Vasile Gorduz, Ion Grigorescu, Silvia Radu, Gheorghe I. Anghel, Florin Ciubotaru, Horea Paştina şi alţii – nume care au devenit cu timpul repere consacrate ale ultimului sfert de veac XX. Chiar dacă între timp, din anii '90 încoace, „eonul estetic" care domină scena vizuală actuală s-a schimbat destul de radical şi s-a diversificat spectaculos, iar instituţia vernisajului vorbit a decăzut tot pe atât, adică vertiginos, Dan Hăulică a rămas un fel de legendă vie, un nume sonor pentru generaţiile de plasticieni mai recente. Dar el a rămas un fel de mit şi pentru alte categorii de intelectuali culturali, scriitori mai ales, graţie stilului său poetic şi preţios, atât de atent la nuanţe lingvistice şi la epitete bine alese, cât şi graţie modului devoţional, oracular, în care şi-a practicat vocaţia. Deşi mai mult orală decât scrisă (căci a produs numeroase texte de cataloage de artă dar puţine cărţi publicate), această vocaţie excepţională lasă în urmă o aură nobilă. Acum, la plecarea lui dintre noi, să-i dorim lui Dan Hăulică să ajungă în paradisul cultural pe care l-a predicat cu enorm talent şi l-a întrevăzut cu atâta fervoare.

O primă versiune a acestui text a apărut în *Revista 22* online din 18.08.2014 şi în *Revista 22* pe hârtie, nr. 1275, 26.08 – 01.09.2014.

3

LEGENDĂ FOTOGRAFII / CAPTIONS:

Imagini din arhiva familiei. Courtesy Lisandra Hăulică

#6 CRONICĂ DE CARTE
Book reviews

ARTitudini

Cătălin Davidescu, *ARTitudini. studii/interpretări, cronici/recenzii, interviuri/1981-2013*, Editura Aius, Craiova, 2014, 334 p.

text de **MIHAELA VELEA**

Un volum precum ARTitudini proiectează traiectoria sinuoasă a unei retrospective și nuanțează, într-un mod aparte, parcursul oricărui cetățean care, de bună voie și nesilit de nimeni, a ales să se dedice unei asemenea meserii. Dincolo de perspectiva aureolantă preconizată celui care se implică în calitate de observator și activist în domeniul artei (denumit generic „critic"), o carte de acest tip impune oricărui autor necesitatea unei priviri panoramice asupra întregii sale activități, precum și ipostaza incomodă de a-și chestiona propria poziție critică. Iar Cătălin Davidescu este unul din cei care au exersat meticulos această caznă, propunând un volum cuprinzător, care să reunească activitatea sa de cercetător, cronicar de expoziții, susținător și practician în domeniul artei.
Cu un cuprins bine structurat și ușor de urmărit, cartea lui Cătălin Davidescu se configurează în jurul celor patru capitole bine definite. Primul dintre acestea, „Studii" se desfășoară pe o zonă destul de vastă, punctând artiști din diverse perioade, începând cu secolul al XIX-lea și până în prezent. Autorul abordează din perspective inedite personalități precum Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Nicolae Vermont, H.H. Catargi, Corneliu Baba, Marcel Iancu, Mattis Teutsch, dar se și dedică relansării sau reconsiderărilor în ceea ce privește opera unor artiști precum Julieta Orășanu, Maria Fratoștițeanu-Billek ori Constantin Ceråceanu, artiști pe nedrept uitați, dar care pot întregi o istorie a artei în permanentă reactualizare.
Aș aminti în mod special, la acest capitol, materialele despre Constantin Brâncuși și Ion Țuculescu, în care tratează aspecte controversate sau insuficient clarificate legate de opera celor doi artiști. Să nu uităm că autorul este și semnatarul unuia dintre puținele volume dedicate lui Țuculescu, tipărit la Editura Scrisul Românesc, 1988.
În capitolul „Generații" își alege ca punct de plecare generația '60 și traversează câteva decenii, observând cu interes evoluția mai multor artiști din generații diferite. Cea mai consistentă parte a acestui capitol este în mod vădit consacrată optzeciștilor, cărora li se integrează însuși autorul, urmărind să definească în mod special creația unor artiști precum: Mihai Sârbulescu, Mircea Novac, Suzana Fântânariu, Călin Beloescu, Andrei Chintilă ș.a. Deloc de neglijat este și partea dedicată artiștilor craioveni: Eustațiu Gregorian, Viorel Penișoară-Stegaru, Marcel Voinea, Sorin Novac, Grigorian Rusu, Mihail Trifan, Silviu Bârsanu, Ortansa Ilie, Gabriel Giodea, Ioana Flueraşu, Emil Bănuți ș.a. Astfel, cartea vine să „colecționeze" fluxul informațional legat de această zonă, care se dovedește a fi mai mult decât deficitar.
„Expoziții și cărți" este un capitol destul de selectiv și semnalează câteva apariții editoriale care i-au suscitat interesul de-a lungul timpului: *Clasicismul în pictura românească* ori *Monografia Theodor Pallady* de Mihai Ispir și *Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească* de Doina Lemny și Cristian-Robert Velescu.
În ceea ce privește expozițiile, autorul alege câteva dintre manifestările pe care le consideră relevante, tatonând în mod special zona expozițiilor craiovene, în încercarea de a privi mai atent către specificul cultural al acestui spațiu și de a-i oferi o cât mai bună reprezentare. Această alegere vine firesc în continuarea ideii cu care debutează unul dintre articolele acestui capitol: „De la Felix Aderca la Tiberiu Iliescu sau I.D. Sârbu nu puțini au fost intelectualii care, exasperați de orientalismul urbei, au demonizat în scrierile lor «spiritul» Craiovei ca fiind una dintre cele mai reticente zone la schimbare și implicit la o adevărată performanță culturală".
Ultimul capitol prezintă trei interviuri deosebit de interesante: primul îl surprinde pe Nicolae Carandino la împlinirea vârstei de 80 de ani, și care se pare că este ultimul interviu pe care acesta a decis să îl acorde. Al doilea îl vizează pe binecunoscutul grafician Marcel Chirnoagă, și ultimul, pe Mihai Țopescu, unul dintre cei mai cunoscuți artiști sticlari din România. Interviurile se dovedesc vivace, deloc rigide și deschid perspective inedite de cunoaștere a fiecăreia dintre personalitățile alese.
ARTitudini nu este o carte-trofeu, ci mai degrabă sinteza unui parcurs asumat de mai bine de treizeci de ani. Volumul nu își propune să abordeze „vedetele" momentului, considerând că numele mai puțin sonore pot constitui o surpriză, și pot aduce un element semnificativ care să contribuie la definirea unei mai mici sau mai mari istorii a artei românești. Fără a fi didactic, acesta poate servi oricând ca instrument de cercetare și analiză celor preocupați să cunoască mai bine fenomenul cultural, să găsească un amănunt relevant ori să surprindă dinamica artei contemporane, prin aspectele ei mai puțin mediatizate.

Summary

ARTitudes by art critic Catalin Davidescu is not a trophee-book, but rather the synthesis of a journey assumed for more than 30 years. The volume does not ambition to approach the «stars» of the day, considering that the less resonating names can be a surprise, and can bring a significant element which might contribute to defining a smaller or greater history of contemporary Romanian visual arts.
Without it being didactic, this book can serve anytime as a research and analysis tool for those keen on better knowing the local cultural phenomenon, on finding a relevant argument or on grasping the dynamics of contemporary art, through its less publicized aspects.

Memoriile lui Alexandru

Ruxandra Demetrescu, Diana Dochia, Roxana Rădvan (coord.), *For Tomorrow. Investigating new materials in the works of Alexandru Rădvan*, Archetype Publications, London, 2014

text de **AURELIA MOCANU**

„Ruxandra-Diana-Roxana" sunt ursitoarele-editoare ale unui prim album britanic intitulat *For Tomorrow. Investigating new materials in the works of Alexandru Rădvan*, editat de Ruxandra Demetrescu, Diana Dochia și Roxana Rădvan (Archetype Publications, London), apărut la debutul lui septembrie 2014, în parteneriat cu Universitatea Națională de Arte București și cu Anaid Art Gallery. Volumul de 135 pagini, pe format 30 x 21 cm, este dedicat, ca background, investigării material-materice a artei actuale, cu vitrină pe portofoliul unui artist reprezentativ (pictorul Alexandru Rădvan, n. 1977). Cele șase secțiuni cuprind texte ample de contextualizare a artei românești după 1989 (criticul și galeristul Diana Dochia), de parcurs iconologic al pictorului (istoricul de artă și ex-rector al U.N.A., Ruxandra Demetrescu), eseul din jurul antropologicului mitic dezvoltat de artist, analizat generaționist de decanul U.N.A., criticul și istoricul de artă, Adrian Guță, și eseul despre destinul material al creației actuale (cercetătoroarea Roxana Rădvan). Volumul are semnăturile finale și concluziile științifice (graficele, spectrele ș.a.m.d.) de prospectare a eteroclitului materiilor artei actuale, pe cazul Rădvan. Indiscutabil, consistența volumului e prioritară drept catalog cvasiretrospectiv (2000-2013) din principalele câmpuri figurative ale artistului. Lui Alexandru Rădvan i se fac expoziții și cataloage, i se propun notabile simeze, chiar internaționale, unde aranjează, într-un discurs fatalmente trunchiat, selecții dintr-o producție grafică, picturală și tridimensională care, în totalitatea ei, este un caz exemplar al generației de creatori români ce nu au încă 40 de ani. Cu proiectul său profesional, pictorul, desenatorul și pedagogul Alexandru Rădvan este o raritate în arta noastră tânără, nefiind fascinat de pixelizare-cocacolonizare și erotoconsumism, ci de mituri fondatoare ale imaginarului european. În pepiniera de artiști formați în jurul anului 2000, Rădvan, student preferat al profesorului de excepție, pictorul Florin Mitroi, are nu numai un palmares expozițional exemplar ci, mult mai important, serii tematice foarte personale, care au crescut irepresibil în laboratorul său: *Bătăliile, Imperatorii, Cântarea cântărilor, Leda, Răpirea Europei, Minotaurul, Martirii creștini, Constantin cel Mare, Juda, Christ, Ulise*. Astfel, „Alexandrinul" Rădvan s-a așezat pe o fertilă deltă a imaginarului mediteranean, cu mari resurse sincretice și libertăți de deconstrucție figurativă. Un artist care nu țintește să colecționeze expoziții, pentru că e prea absorbit de urgența cu care se cer fixate imaginile „liberei sale treceri" în arhetipal. Cu fluența picassiană a desenului, în regim de așezare insolită în pagină, adică lapidar și la scară evolutiv monumentalizantă, pe varii dimensiuni, de la 7 la 7000 cm, figurativul lui Rădvan a devenit un veritabil arhipelag în curs de densificare. Adăugăm la reușita proiectului de diseminare europeană a portofoliilor de artiști români, profesionalismul traducerii (Codruța Cruceanu) și strădania fotografică (Nicu Ilfoveanu).

Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în Arhivele Securității

Selecție, introducere și comentariu de Lucian Boia, Ed. Humanitas 2014

text de **VALENTINA IANCU**

Istoricul Lucian Boia editează în această primăvară la editura Humanitas o selecție de note dintr-un fond consistent și bulversant deopotrivă: dosarul agentului Anton, nume de cod folosit de Petru Comarnescu în colaborarea cu Securitatea comunistă, păstrat în arhiva CNSAS.
Pasionat de cultură și artă, domenii în care adesea a excelat, Comarnescu a trăit în mijlocul elitei intelectuale interbelice, transformându-și munca într-un mod de viață. Preocupările sale sunt variate, de-a lungul vieții publicând studii de estetică, antropologie culturală, teatrologie și mai ales istoria și teoria artei. Cu puține excepții, interesele sale rămân în sfera artei românești, unde se ocupă în special de studiul unor reprezentanți ai modernismului. A îmbinat activitatea de cercetător al primei direcții moderniste din spațiul românesc (Nicolae Grigorescu, Apcar Baltazar, Luchian) cu studiul contemporanilor săi (Băncilă, Șirato, Jalea, Brâncuși, Țuculescu, Magdalena Rădulescu). Activității publicistice i se adaugă cea organizatorică din cadrul Grupării Intelectuale Forum înființată de Ionel Jianu, din care s-a desprins Asociația de arte, litere și filosofie Criterion. Gândirea sa politică este apropiată unor idei de centru-stânga, păstrate în echilibrul democrației pe care reușește să o impună și în cadrul grupului Criterion. „Lipsa discriminărilor este evidentă: sunt împreună democrați filoamericani (Petru Comarnescu) sau filofrancezi (Mihail Sebastian), „burghezi de centru", „stângiști și dreptiști, țărăniști și liberali, nihiliști și mistici", plasticieni, literați — clasicizanți, moderniști, avangardiști —, sociologi, filosofi, gazetari" . Toată perioada interbelică, Petru Comanescu a avut relații bune cu toți oamenii de cultură, chiar și în situații în care poziția politică a unora era antagonică propriilor convingeri. Interesul său a rămas permanent în lumea ideilor filosofice și culturale, fiind mai puțin atras de alte componente ale existenței.
Odată cu instaurarea regimului comunist, Petru Comarnescu devine cu siguranță o țintă a Securității. Preocupările de americanolog, căsătoria (foarte scurtă) cu Gina Manolescu Strugă, fiica omului politic liberal Ion Manolescu Strugă (decedat în închisoarea de la Sighet) și mai ales cunoscuta sa orientare homosexuală penalizată încă din timpul dictaturii lui Carol al II-lea îl fac pe Petru Comarnescu vulnerabil în fața unui regim opresiv. În primii ani ai comunismului Comarnescu ajunsese să trăiască din renumerația unor studii publicate cu ajutorul lui Ionel Jianu sub pseudonimul Anton Coman, numele fiindu-i interzis. „Nu știm cum s-a petrecut recrutarea, ne putem însă imagina. A fost perioada cea mai grea pentru Comarnescu: marginalizat, fără un ban, cuprins de nesiguranță și teamă."[2] Scrisul și comunicarea sunt marea pasiune a lui Comarnescu, acestea i-au făcut, probabil, munca de agent al Securității mai ușoară. Verdictul dat de Lucian Boia după studiul dosarului este indiscutabil vinovat deoarece „excesul de zel anulează până și circumstanțele atentuante care s-ar fi putut invoca"[3],

istoricul subliniază însă faptul că „marele vinovat, în toate, fiind regimul comunist.”[4] Dincolo de judecățile morale și analiza socio-politică și psihologică pe care le impune o dezbatere despre colaborarea cu Securitatea, CNSAS păstrează în arhivă părți puțin cunoscute din istoria artei românești scrise de unul dintre cei mai importanți cercetători ai momentului.
Notele informative semnate de agentului Anton, ca multe altele date de informatori încă neidentificați, constituie surse importante pentru înțelegerea relațiilor de putere care dominau scena artistică comunistă, fiind, totdată, surse pentru completarea unor informații păstrate lacunar de istoria scrisă a artei românești. Volumul editat de Lucian Boia cuprinde o serie de note date despre personalități ale culturii românești, cei mai mulți fiind din cercul apropiaților lui Petru Comarnescu:
– protipendada criticii de artă: grupul lui George Oprescu: Mircea Popescu, Remus Niculescu, Theodor Enescu, Ion Frunzetti, Eugen Schilleru, Radu Bogdan, Theodora Voinescu, Radu Ionescu cărora li se adaugă și prietenul său Ionel Jianu (despre care cele mai multe note sunt scrise într-o cheie favorabilă).
• artiști plastici cunoscuți: Magdalena Rădulescu, Cecilia Cuțescu-Storck, Oscar Han, Constantin Baraschi, Ion Vlasiu, Ion Vlad, Andrei Cădere. • Scriitori sau alți oameni de cultură ca: Eliade, Cioran, Petru Dumitriu, Andricu etc. Caracterizările minuțioase făcute de Comarnescu oferă adesea informații inedite sau foarte puțin cunoscute.
Volumul cuprinde o selecție subiectivă și captivantă de note care reflectă mai degrabă preocupările istoricului Lucian Boia.
Cercetarea se oprește la cele șase volume ale dosarului lui Petru Comarnescu, completat cu o notă din dosarul lui Andrei Cădere.
Activitatea agentului Anton este mai vastă decât atât, multe alte dosare de urmărire păstrând note ale acestuia. În timp ce unele sunt prelucrate atent sub forma unor eseuri ample, altele sunt simple relatări sumare și dezordonate. Volumul publicat de Lucian Boia deschide un drum de cercetare, care poate oferi multe răspunsuri specialiștilor care studiază perioada comunistă.

[1] Oprea Dumitru Horia, *Criterion – O istorie*, http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/criterion-o-istorie. Ultima verificare 31
[2] Lucian Boia, *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în Arhivele Securității*, București, Ed. Humanitas 2014, p. 16
[3] Ibidem, p. 17
[4] Ibidem, p. 17

Avangarda rusă: configurații și metamorfoze

Camelia Dinu, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, Editura Universității din București, 2011, (294 p.)

text de **IGOR MOCANU**

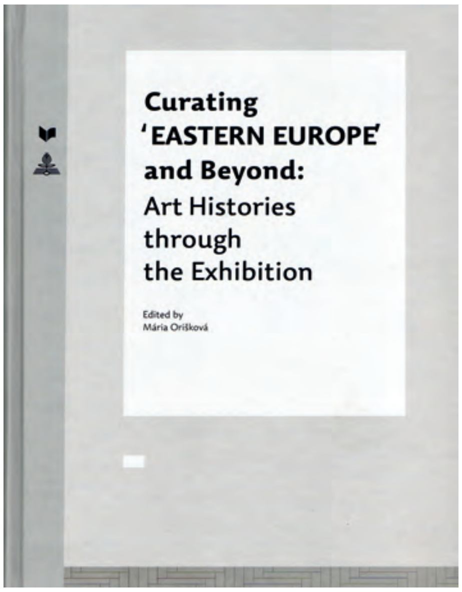
Volumul Cameliei Dinu, *Avangarda literară rusă: configurații și metamorfoze*, a apărut în 2011, la Editura Universității din București, și continuă să nu trezească pic de atenție publică, deși, așa cum sper să arăt, ar merita-o din plin. Mai întâi, pentru că istoria românească a avangardei istorice ruse, pre- și sovietice, se află încă la început, deși antologiile alcătuite de scriitorul și traducătorul Leo Butnaru, precum și demersurile cercetătoarei Livia Cotorcea, la care se alătură contribuțiile semnate de Virgil Șoptereanu, Adriana Uliu și ale însăși autoarei din publicațiile *„Filologie rusă”, „Romanoslavica”, „Analele Universității din Craiova”, „Valahian Journal of Historical Studies”, „Studii de știință și cultură”* sau *„Caietele Tristan Tzara”*, conturează toate o plajă generoasă pentru orice început de dezbatere privind mișcările artistice radicale din Rusia începutului de secol XX.
Apoi, pentru că deși încă se mai scriu cu nemiluita cărți despre avangarda istorică, majoritatea covârșitoare a acestora se menține și pe mai departe într-o paradigmă a interpretării ce desparte dimensiunea artistică de cea politică, metodă exegetică, impusă în critică după ’90, ca garant al unei presupuse purități hermeneutice, revendicată din hagiografiile conceptului de autonomie a esteticului.
Or așa ceva nu există, cu atât mai puțin în cazul unei mișcări artistice radicale cum este avangarda istorică, al cărei scop ultim a fost tocmai abolirea segregației dintre artă și societate. Iar Camelia Dinu este unul dintre puținii cercetători care depășesc acest complex postfreudian postnouăzecist al autonomiei esteticului țiplat pe ochelari. Ar mai fi câteva argumente în favoarea autoarei, însă la acestea mă voi referi mai jos.
Studiul avangardei ruse pune așadar de la bun început mai multe probleme de poziționare oricărui cercetător contemporan care se încumetă să se aplece asupra ei, mai ales dacă acest cercetător este unul de origine central sau est-europeană. Că avangarda istorică, după expresia lui Peter Bürger, a încercat nu doar să apropie arta de viață și realitatea vieții de concretul artei, ci să și

plaseze semnul egal între cele două, este demult un loc comun în cercetările din domeniu; că arta avangardistă a căpătat de la bun început, prin asta, o imanență socială, iarăși, pare de bun simț; că estetica avangardistă a fost de la primele manifeste una cu implicații politice nu e greu de dedus; ceea ce e mai dificil, iar în câmpul istoriei românești asupra avangardelor – aproape imposibil, este să admitem că politica practicată și teoretizată de avangardiști, cu implicații vădit estetice, tot artă este și încă una de o valoare ce se lasă descoperită abia astăzi. Cu atât mai problematică transpare în consecință situația avangardei sovietice, al cărei proiect, așa cum a arătat Boris Groys la finele anilor ’80 într-o lucrare devenită deja clasică, s-a suprapus, de la un punct încolo, poate prea mult, peste proiectul ideologic al puterii. Urmările survenite de pe urma intervențiilor corective ale lui Stalin în cadrul esteticii avangardei sunt cunoscute. În 1936, la șase ani de la moartea lui Maiakovski, Stephan Roll publică un memento în caietele „Meridian” în care schițează opoziția dintre boemul Rusiei și cel parizian. Spre deosebire de acesta din urmă, un răzvrătit estetic, spune Roll, boemul rus a fost dintotdeauna un răzvrătit social. Ce să mai, avangarda sovietică e o avangardă complicată. Iar răspunsul Cameliei Dinu o întâmpină pe măsură. După ce schițează pe scurt, însă cu o acuitate remarcabilă, background-ul cultural și ideologic al inteligheției ruse de la începutul veacului XX și principalele idei care o animă pe aceasta („Ce-i de făcut?”, „Cine-i vinovatul?”) în războiul estetic și politic dus împotriva oricărui tip de autoritate instituțională și / sau individuală, autoarea purcede la analiza premiselor moderniste și a mutațiilor culturale care duc rapid la apariția mișcărilor de avangardă preoctombriste, ca radicalizare a modernismului de factură simbolistă, iar apoi akmeistă. Noutatea absolută a abordării, cum spuneam, nu o constituie atât teoretizarea impecabilă a principalelor direcții estetice promovate de Aleksandr Blok, Briusov, Bunin sau Kuprin, ci zăbava autoarei în preajma implicării politice a fenomenului avangardist rus. „Poate părea paradoxal – își pune trei rânduri de mănuși albe Camelia Dinu – că am abordat în cadrul fenomenului avangardist din Rusia mișcări care au simpatizat cu puterea sovietică. Motivația este că numeroși avangardiști ruși s-au implicat în revoluția socialistă, susținând-o. De aceea, dimensiunea politică a orientărilor avangardiste din Rusia nu poate fi eludată într-o analiză competentă.”
Zis și făcut, întrucât capitolul dedicat futurismului rus, cea mai consistentă falangă literară a avangardei sovietice, alături de cea constructivistă în artele vizuale, își regrupează direcțiile de abordare și în funcție de această propedeutică. Cealaltă direcție nouă de abordare o constituie venirea în câmpul de analiză a avangardelor dinspre și cu instrumentele pragmaticii lingvistice, așa cum fuseseră teoretizate de Charles Peirce în a doua jumătate a secolului XX, însă pe urmele filologului rus, din păcate puțin cunoscut la noi, M.I. Șapir.

Autoarea discută astfel armătura care a dus la apariția cubofuturismului, a egofuturismului – devenit imagism din 1920, grupările Mezaninul poeziei și Centrifuga, efervescența activității futuriste în Moscova și Petersburg și constituirea unor noi centre și grupări în provincie, la periferia imperiului, concepția futuriștilor asupra limbajului artistic, poetic și vizual, împletirea celor două și estetica afișului politic și a vitrinei, Hlebnikov și Maiakovski, Krucionîh și precursorii școlii formale ruse (Jakobson, Șklovski, Vinokur), limbajul transrațional (zaum) și „arta anarhistă". Către mijlocul anilor '20, continuă autoarea, după o polemică răsunătoare cu mișcarea imagistă care promova arta anarhistă, futurismul moscovit își deplasează centrul de greutate către periferie și în afara granițelor (Germania, Franța), cubofuturiștii și egofuturișii pleacă în turnee artistice, iar la Tiflis și Vladivostok apar grupările 41° și Creația, autoarea urmându-le parcursul îndeaproape. Tot atunci, apar grupările Nicevoki (postfuturistă) și Oberiu (postimagistă), dublate de o mișcare a viitorilor teoreticieni ai formalismului, însă care acum se identifică prin avangardism și se numesc Opoiaz.
Deosebit de fine se dovedesc a fi observațiile Cameliei Dinu tocmai în acest punct al lucrării, când surprinde tranziția avangardei istorice ruse către socialism, o tranziție care începe cu o violentă contestare a futurismului din interior, prin spargerea pluricelulară a mișcării în nenumărate grupări și grupuscule care, toate, pretind o estetică și o ideologie bine definite: Nicevoki, luminismul, biocosmismul, fuismul, prezantismul ș.cl. pendulează la fel de incert, însă niciodată despărțindu-le hotărâtor, când între apropierea de vocația socialistă a avangardei și depărtarea de imperativul estetic, când între îmbrățișarea canoanelor frumosului clasic și respingerea vreunei urme de aplecare către societatea și actualitatea moderne. Adevăratul tur de forță însă, care și dă măsura perspicacității cărții, are loc în ultima parte a analizei, când autoarea urmează pas cu pas această tranziție, de la bătălia conceptuală dintre constructivismul formal și cel productivist și până la impunerea oficială a proletcultismului, prin grupările revoluționare Lef și Ref, și a realismului socialist prin RAPP, tranziție secondată de un flux avangardist literar subteran de opoziție manifestat în scrierile grupărilor Defileul și Frații Serapion, care postulau, de fapt, o întoarcere aleksandrină către o estetică etanșă presimbolistă și postromantică. Raporturile avangardei cu puterea sovietică și cu politica sunt dezasamblate astfel până la ultimul șurub, dând la final cuvântul noilor progenituri estetice izvodite parcă din regretul dispariției taifunului futuristo-constructivist, care vor sta peste câteva decenii la baza apariției postmodernismului și a conceptualismului rus, însă care acum se numesc când neoavangardă, când postavangardă sau când transavangardă.
E vorba de școala de la Lianozovo, de SMOG („Cea mai tânără societate a geniilor"), DOOS („Societatea pentru bunăstarea și protecția greierilor cântăreți") sau Mitki („Ordinul manieriștilor curtezani"). Ca mai peste tot în Est, aceste noi forme de protest au abandonat aproape ostentativ implicarea sociopolitică a artei în favoarea unui elitism estetizant exacerbat, însă pe fondul unui sentiment cvasivisceral al absurdului, moștenit de la Daniil Harms și Oberiu. Sigur că există și unele momente oarecum stridente în carte, spre exemplu, decizia autoarei de a nu translitera titlurile chirilice ale unor lucrări citate, mai ales ale unor opuri monumentale altminteri extrem de importante pentru cititorul român, cum sunt cele trei volume ale exegetului Andrei Krusanov, *Russkii avangard* (2010). Pentru un cunoscător al limbii și culturii ruse, destinatarul ideal, bănuiesc, al cărții Cameliei Dinu, ele pot reprezenta un deliciu chiar, pentru restul publicului însă, lectura se poate transforma într-un exercițiu frustrant de la un punct încolo. Chiar și așa, aceste mici momente de neatenție constituie un detaliu minor în comparație cu alura impozantă a cercetării și, mai ales, cu urgența parcurgerii unei astfel de întreprinderi, atentă și bogată în interesante informații inedite, cum ar fi, între altele, parcursul românesc al lui Igor Severianin sau al fraților David și Nikolai Burliuk.

Summary

Camelia Dinu's volume, *The Russian Literary Avant-Garde: Configurations And Metamorphoses*, published by the Bucharest University Publishing House in 2011, still elicits scant public attention, although, as I hope to point out, it would fully deserve it. Firstly, because the Romanian history of the pre- and post-Soviet historical Russian avant-garde is still at the beginning, although the anthologies authored by writer and translator Leo Butnaru, as well as the demarches by researcher Livia Cotorcea, adding to the contributions signed by Virgil optereanu, Adriana Uliu and the author herself in publications such as „Russian Philology", „Romanoslavica", „The Annals of the Craiova University," „Walachian Journal of Historical Studies", „Studies in Science and Culture," or „The Tristan Tzara Notebooks," all shape up a generous array for any start of a debate on the radical artistic movements in the early 20th century Russia. Then, because there is still a plethora of books on the historical avant-garde, whose overwhelming majority is further rooted in a paradigm of interpretation which splits the artistic dimension from the political one, a relatively recent method of exegesis in Romanian culture, imposed in criticism after 1990, as a warrantor of a presupposed hermeneutical purity derived from the hagiographies of the autonomy concept of the aesthetic. Indeed, there is no such thing as that, even less so in the case of a radical artistic movement like the historical avant-garde, whose ultimate goal was actually to abolish the segregation between art and society. And Camelia Dinu is one of the few researchers who transcend this post-Freudian, post-nineties complex of the autonomy of the aesthetic glued on the spectacles. There are another several arguments in favor of the author, whose book deserves being entirely read.



Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories through the Exhibition

Mária Orišková (ed.), *Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories through the Exhibition*, Spektrum Slovakia series, Volume 4, Texts by: Mária Orišková, Louisa Avgita, Kelly Presutti, Cristian Nae, Gábor Ébli, Piotr Piotrowski, Zdenka Badovinac, Steven ten Thije, Andrzej Szczerski, Izabela Kowalczyk, Branka Stipancic, Edit András, Jana Ševciková, Jirí Ševcík, Suzana Milevska, Zuzana Štefková; Translation: Elena McCulloughová, (Katarina Pejovic); Peter Lang International Academic Publishers, VEDA – SAS Publishing House, Frankfurt am Main & Bratislava, 2013, 206 p.

text de **IGOR MOCANU**

Volumul *Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories through the Exhibition* (Peter Lang, 2013) este o importantă antologie de texte teoretice privind, o dată, practicile de după 1989 de expunere a artei creată de autori care au trăit și activat în Europa Centrală și de Est pe parcursul secolului XX și începutul secolului al XXI-lea, apoi, vizând modul în care aceste practici și expozițiile rezultate au influențat însuși discursul istoriei artei – să-i spunem pentru început – universale. Exceptând o parte din texte, contribuțiile autorilor, ei înșiși în mare parte de origine est- și central-europeană, nu sunt inedite, ceea ce rămâne totuși inedit și, de la punct încolo, chiar urgent, este intenția coordonatoarei Mária Orišková de a oferi publicului interesat un mănunchi bibliografic dens, concludent și necesar de viziuni și sinteze asupra unui fenomen muzeografic și curatorial care a schimbat radical concertul global al artelor contemporane. De altfel, aceasta este și speranța mărturisită a profesoarei de la Universitatea din

Trnava, când conchide în finalul introducerii spunând despre antologie că: „Perhaps it will be a document of the transformations in art historical, exhibition and curatorial discourse". Înainte de a spicui principalele idei ale cărții, nu cred că este lipsit de utilitate dacă încercăm să clarificăm puțin contextul în care a fost publicat volumul, cât și curenții instituționali care îl traversează de la o scoarță la cealaltă. Contribuțiile, cum spuneam, au mai fost făcute publice o dată, multe dintre acestea în cadrul colocviului „Art History on the Disciplinary Map in East-Central Europe", organizat în perioada 18 – 19 noiembrie 2010 de Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, SUA) și Moravian Gallery in Brno, unde au participat autorii Louisa Avgita, Kelly Presutti și Cristian Nae. Piotr Piotrowski a prezentat lucrarea „New Museums / New Europe: Traumaphilia – Traumaphobia" în cadrul conferinței „From Reconstructing to Reviving the Past? Trends and Developments in Exhibiting 20th Century History" cu titlul „After 1989: the Museums of Modern Art – Responses to the Art Historical Past in East-Central Europe", organizată în octombrie 2012 de Imre Kertész Kolleg, Friedrich-Schiller - Universität Jena din Cracovia. Textul Zdenkăi Badovinac, „The Museum of Contemporary Art" a apărut prima oară în volumul *(Re)staging the Art Museum* (coord.: Tone Hansen; Henie Onstad Art Centre, Revolver Publishing, Berlin, 2011). Branka Stipancic a publicat inițial textul „Balkanian, Atten-tion!" în Nr. 4 / 2005 a *Platformei SCCA* din Ljubljana, în timp ce textul colectiv al Janei Ševciková și Jirí Ševcík, „Exhibition is Non-Verbal Communication" a apărut prima oară în cehă în volumul *Médium kurátor. Role kurátora v soucasné ceském umeni* (coord.: David Korecký; Agite / Fra, Praga 2006/9). Studiile și eseurile semnate de Mária Orišková, Gábor Ébli, Steven ten Thije, Andrzej Szczerski, Izabela Kowalczyk, Edit András, Suzana Milevska și Zuzana Štefková par să fi fost concepute special pentru acest volum, el însuși al patrulea din colecția „Spektrum Slovakia", rezultat în urma dezbaterilor din cadrul consorțiului intermuzeal L'Internationale (adică MG+MSUM, MNCARS, MACBA, M HKA, SALT și VAM) și aflat sub umbrela proiectului Patterns Lectures inițiat de Erste Stiftung și implementat de WUS Austria. Dacă am întreprins aceasta detectivistică instituțională, nu e pentru a scoate la suprafață nu știu ce armătură ascunsă a întregului demers, ci pentru a sublinia modul în care poate funcționa brici astăzi o rețea curatorială bine pusă la punct, cu un cuvânt greu de spus privind situația artelor contemporane din Europa Centrală și de Est, dar nu numai. Astfel, așa cum ne avertizează coordonatoarea Mária Orišková încă din introducere, istoria artei care se scrie acum a devenit mai degrabă o istorie a expozițiilor, decât una a unicatelor originale elaborate de-a lungul unei perioade de timp și semnate de autorii lor, de aici și relevanța covârșitoare pe care o capătă cultura expozițională contemporană participativă, cu tot cu aparatul conceptual și logistic aferent, începând cu spațiul, artiștii și lucrările și terminând cu publicul, curatorul și diseminarea mediatică a informației. Așa sunt, de-o pildă, expozițiile care apar ca un refren de-a lungul cărții – *Liquor Amnii* (Skopje, 1996), *Capital and Gender* (Skopje, 2001), *In Search of Balkania* (Graz, 2002), *Blood and Honey: the Future's in the Balkans!* (Klosterneuburg, 2003), *Dialog Loci* (Kostrzyn, 2004), *In the Georges of the Balkans: A Report* (Kassel, 2003-2004), *The Tectonics of History* (Graz, Ústí nad Labem, Gda sk, Dresda, New York, 2005-2009), *Interrupted Histories* (Ljubljana, 2006), *Von der Abwesenheit des Lagers* (Dresda, 2006), *Von Mäusen und Menschen* (Berlin, 2006), *History Will Repeat Itself: Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance* (Dortmund, Berlin, Varșovia, 2007-2008), *Schengen Women* (Ljubljana, 2008), *Gender Check: Masculinity and Femininity in the Art of Eastern Europe* (Viena, 2009-2010), *Modernizations: The Future Perfect 1918-1939* (Łódz, 2010), *Les Promesses du Passé* (Paris, 2010), *The Museum of Parallel Narratives* (Barcelona, 2011), *The Museum of Affects* (Ljubljana, 2011-2012), *The Spirits of Internationalism* (Eindhoven, Antwerp, 2012) ș.a. Toate acestea, între multe altele, se conturează până la finele cărții ca adevărate repere cronologice pentru o viitoare istorie a artei est și central-europene văzută prin lentilele expozițiilor.

În „The Rewriting of Art History as Art: Mapping the 'East'", Louisa Avgita analizează la rece demersurile întreprinse în anii 2000 de grupul sloven de artiști din cadrul NSK, mai exact de către falanga vizuală a acestuia – colectivul Irwin, de a configura o hartă axiologică a artelor postbelice din Europa Centrală și de Est în cadrul proiectului East Art Map, început în 2002 ca expoziție și continuat până astăzi ca platformă online de arhivare și documentare a artei balcanice de pe acest areal geografic. Concluzia teoreticienei din Tesalonic nu este deloc măgulitoare pentru întregul travaliu arhivistic depus de retroavangardiștii de la NSK/Irwin. Distincția îngroșată dintre „Est" sau „Balcani", pe de o parte, – spune autoarea – și „Europa" sau „Occidentul", pe de altă parte, naufragiază critica eurocentrismului discursului asupra artei în rama aceleiași perspective occidentaliste alimentată prin dinamica aglutinantă a capitalismului contemporan, East Art Map devenind, de fapt, o rotiță consistentă în mecanismul instituțional care confirmă logica neoliberală actuală, fără a reuși să propună o critică persuasivă a acestui eurocentrism. Următoarele două texte, semnate de Kelly Presutti și Cristian Nae, continuă parcă polemica inițiată de Louisa Avgita, însă de pe alte poziții și cu alte instrumente. În „«Les Promesses du Passé»: Shaping Art History via the Exhibition", Kelly Presutti analizează modul salutar în care poate fi rescrisă istoria artei est- și central-europene pornind de la expoziția omonimă inițiată și realizată în 2010 de Christine Macel la Centrul Pompidou din Paris. Spre deosebire de alte inițiative similare de până atunci, spune cercetătoarea de la MIT, expoziția *Les Promesses du Passé* a reușit să depășească prejudecățile teritorial-geografice uzuale, iar curatorii au pus în evidență o istorie a artei care vorbește simultan despre timpul prezent și despre „specificitatea schimbului istoric" dintre Est și Vest. „By taking their own role into account – conchide Presutti – while inserting the language of East-Central Europe into the exhibition, the Pompidou avoids the pitfalls of previous shows while opening a space for a more dynamic art history to be written." Dar să nu ne îndepărtăm de subiect, pare a spune Cristian Nae în „Retrospective Exhibitions and Identity Politics: The Capitalization of Criticality in Curatorial Accounts of Eastern European Art after 1989", când autorul discută raporturile complicate dintre expozițiile retrospective și politicile identitare pe care le postulează acestea odată cu discursul curatorial. În fapt, spune lectorul de la Universitatea „George Enescu" din Iași, orice expoziție retrospectivă a artei balcanice vine la pachet cu o politică identitară pe care economia de piață postcomunistă a decis s-o numească, împrumutat, „normalitate", înțelegându-se prin aceasta o lungă litanie de autocolonizare masivă a câmpului artelor vizuale locale, din care producția critică nu poate absenta ca factor catalizator de marketizare. Singura posibilă contracritică viabilă în această situație de fapt pare a veni din zona investigațiilor vizuale de gen și din cea a criticii identitare ce refuză în mod manifest să se reînsceneze în ochii Vestului în straiele discursive ale acestuia. Pentru a închide provizoriu această mică dezbatere din prima parte a cărții și a face tranziția către teme și cazuri ceva mai particulare, Mária Orišková detaliază într-o analiză destul de întinsă, intitulată *Curating 'Eastern Europe': From the Politics of Representation to Collaboration and Networking*, ideile anunțate în introducere, însă reluate acum cu un surplus de contextualizare istorică și teoretică.

Cea de-a doua – s-o numim convențional și de dragul coerenței – secțiune a cărții, mută discuția din plan teoretic, într-un plan ceva mai aplicat, scoțând la rampă principalele instituții muzeale est- și central-europene. Un adevărat tur de forță este analiza semnată de profesorul Gábor Ébli de la Universitatea de Artă și Design „Moholy-Nagy" din Budapesta, „State Representation vs. Professional Canon: How East European Museums Exhibit Their Collections of Contemporary Art", în care acesta radiografiază, cu bune și cu rele, principalele instituții de artă contemporană din Slovenia, Croația, Ungaria, Cehia, Slovacia, Bulgaria, România, Polonia, Letonia, Lituania și Rusia, modul în care instituțiile din aceste țări expun arta contemporană și locul deținut de această artă pe agenda politică a statului. Parafrazând, preluând și prelungind conceptele lui Roger Luckhurst de „cultură a traumei" și „traumafilie", în continuare, Piotr Piotrowski propune o analiză a evoluției Muzeului Național de Artă Contemporană din București prin prisma „traumafobiei", manifestată de această instituție de la inaugurare și până în momentul scrierii textului. Din pers-

pectiva autorului cărții *In the Shadow of Yalta…* (2005), MNAC ar fi o instituție profund marcată de traumafobia istorică a propriei colecții de artă postbelică, situație care generează, pe de o parte, un complex mimetic față de instituțiile occidentale, iar pe de altă parte, în consecință, o anumită cecitate apotropaică față de contextul local al artelor vizuale. Dacă suntem de acord, odată cu Hans Belting, spune Piotrowski, că orice muzeu de artă contemporană este (iar prin asta se și legitimează), în primul rând, un kit local de cercetare, producție și expunere a contextului aferent, atunci MNAC, continuă același autor, reprezintă un caz tipic de abordare traumafobică a acestui context, cu tot cu trecutul care încă îl bântuie. Zdenka Badovinac, în textul său, mută discuția în context sloven, cu o privire actualizată asupra istoriei recente parcursă de o instituție aproape canonică deja pentru întregul areal estic și central-european: Moderna Galerija din Ljubljana. Văzută înapoi din 2011, când a fost scris texul, această istorie se conturează tot mai mult ca una producătoare de narațiuni locale și globale, spune autoarea, și de legitimare, ar adăuga Lyotard. „Only the museum of contemporary art – încheie directoarea instituției – can enable the creation of a multitude of new narratives based on the relation between little histories and big histories and between local traditions and global networks." „Concluzia" acestei secțiuni este semnată de Steven ten Thije și se intitulează „The Museum Xerox-Machine – a 'mid-term' review of L'Internationale", în care autorul încearcă o recenzie sintetică provizorie a activității consorțiului din 2009, când a fost fondat, și până în prezent, subliniind că Internaționala, spre deosebire de alte megastructuri instituționale similare, nu exercită o funcție hegemonică, aceasta funcționează mai ales ca „a complex Xerox-machine that doesn't centralise collections, but disperses them through copying – creating parallel narratives that are related, but also stand apart". Secțiunea finală a cărții este una ceva mai aplicată, cu analize detaliate pe anumite expoziții sau fenomene și tematici locale. Andrzej Szczerski vorbește despre semnificația curatoriatului modernității, cu o aplicație pe expoziția *Modernizations: The Future Perfect 1918-1939,* organizată chiar de el în 2010 la Museum Sztuki din Łódz, punând în discuție raporturile dintre periferie, provincie și centru. Spre deosebire de „provincie", „periferia" pare să fie mai adecvată din perspectiva profesorului de la Jagiellonian University din Cracovia pentru cartografierea avangardelor istorice est- și central-europene întrucât, ca structuri semiotice, periferiile comportă peren în mod latent potențialul de a deveni ele însele centre, atunci când nu se transformă în complex de inferioritate, ca în cazul culturii vizuale române, am putea adăuga noi. Profesoara de la școala de științe Umane și Jurnalism din Poznan, Izabela Kowalczyk, lansează o discuție extrem de importantă și necesară privind cercetarea și expunerea artistică a istoriei traumatice din trecutul recent al Europei Centrale, analizând cvasiexhaustiv lista expozițiilor postnouăzeciste care au vizat aceste teme și abordări și modul în care acestea și-au asumat sau au recuzat propriile narațiuni istorice traumatice. Expozițiile sau, mai lax, abordările care nu discută frontal trecutul traumatic tind să preschimbe evenimentul în sesiuni de spiritism ori în terapie de grup, într-o încercare mereu neizbutită de lepădare de niște fantome care nu vor înceta, de fapt, niciodată să ne bântuie până când nu ni le asumăm. Textul Brankăi Stipancic pune în discuție funcționalitatea discursivă a determinantului „balcanic" în contextul expozițiilor recente, declarând, pe urmele lui Boris Buden, că Balcanii nu caracterizează, cum și-ar dori Occidentul, o anumită ontologie geografică a unor relații de rudenie culturală imanentă, ci, mai degrabă, aceștia reprezintă un „terminus technicus" pe piața globală a artei dominată de același Occident. În aceeași direcție țintește și rechizitoriul Editei András din textul intitulat sugestiv „Whose Nostalgia is Ostalgia? An Eastern Europe and Former Soviet Republics Survey Exhibition in the New Museum, New York", cu o discuție binevenit reactualizată asupra unor binoame precum „nostalgia / ostalgia" și modul în care acestea sunt instrumentalizate în discursurile curatoriale din jurul expozițiilor vest-europene și, mai ales, americane. Ceva mai confesiv, textul comun semnat de Jana Ševciková și Jirí Ševcík propune o paralelă între condiția curatorială a discursului critic expozițional de dinainte de 1989 și cea din prezent, observând că în trecut, ca și acum, indiferent de metoda de lucru, expoziția este locul unde se petrece comunicarea nonverbală dintre factorii implicați în construcția ei. În „With Special Thanks to: Balkan Curator, first person feminine", Suzana Milevska întreprinde o descriere teoretică a parcursului curatorial de gen atât în istoria recentă a artelor vizuale din Macedonia, cât și în țările din regiune, traiectul dovedindu-se a echivala în final cu o adevărată schimbare de paradigmă culturală și inevitabil politică. Însă adevărata bătălie politică pentru curatoriatul de gen apare în toată complexitatea în textul Zuzanei Štefková, „Naked Babes, Macho Feminists, and Queer Eyes. Curating Gender in Contemporary Czech and Slovak Exhibition Practice", în care curatoarea discută pe rând despre funcțiile genului artistului / artistei și ale genului reprezentării, care, împreună, converg către o anumită abordare de gen ca strategie curatorială în arta recentă și contemporană din cele două țări. Sigur că o adevărată dezbatere în jurul cărții ar trebuie să demareze de-abia din acest punct încolo, după ce am depășit faza de conspect. Sunt de reținut totuși, pe moment, două chestiuni de interes urgent (a se citi cuvântul „chestiune" atât în accepție de dicționar, cu sensul de „temă", „problemă", cât și în accepție etimologică, cu sensul de „întrebare", „chestionare") pentru cultura vizuală autohtonă: 1. Dacă Europa Centrală și de Est își scrie istoria artelor recente și contemporane prin optica expozițională și, în particular, cea curatorială, care este locul istoriei mici, din România, în câmpul acestei constelații, ea însăși regională?; 2. Dacă până de curând, strategia curatorială a MNAC, după spusele extrem de încărcate de solicitudine ale lui Piotr Piotrowski, a fost una de natura traumafobică, atunci, pentru a depăși acest impas clinic, cum ar putea arăta pasul doi al unei posibile strategii?

Summary

The volume *Curating 'Eastern Europe' and Beyond: Art Histories through the Exhibition* (Peter Lang, 2013) is a major anthology of theoretical texts regarding, on the one hand, the post-1989 exhibition practices of the art created by authors living and working in Central and Eastern Europe during the 20th century and early 21st century, and on the other hand, the way in which these practices and the resulting exhibitions have more or less directly influenced the very discourse of the history of – let us call it for a start – universal art. Except for part of the texts, the contributions of the authors, themselves coming mainly from Eastern and Central Europe, are not original, but what remains original and is, from a point on, even urgent, is the intention of the coordinator, Mária Orišková, to provide the interested audience with a thick, conclusive and necessary bibliographical array of visions and syntheses on a museographical and curatorial phenomenon which has radically changed the global concert of the contemporary arts. As a matter of fact, this is also the confessed hope of the Trnava University Professor, when she concludes at the end of the introduction, saying about the anthology that: „Perhaps it will be a document of the transformations in art, historical, exhibition and curatorial discourse".

Texte zur Kunst #88 The Question of Value

***Texte zur Kunst*, Dezember 2012 22. Jahrgang Heft 88. *Die Wertfrage – The Question of Value*. Contributors: Rainer**

Bellenbaum, Mikkel Bolt Rasmussen, Ulrich Bröckling, Daniel Buren, Diedrich Diederichsen, Stefanie Diekmann, Sebastian Egenhofer, Isabelle Graw, David Joselit, Ines Kleesattel, Dominique Laleg, Todd Levin, Oona Lochner, Daniel Loick, Karlheinz Lüdeking, Sven Lütticken, Astrid Mania, John Miller, André Orléan, Regine Prange, Johannes Paul Raether, Chris Reitz, André Rottmann, Ferdinand Schmatz, Dierk Schmidt, Holger Schulze, Kerstin Stakemeier, Marina Vishmidt, James Voorhies, Astrid Wiege.

text de **IGOR MOCANU**

În pofida rezonanţei mult prea echivoce, numărul 88 al revistei berlineze *Texte zur Kunst*[1] abordează o temă de o stringenţă covârşitoare pentru situaţia artelor vizuale contemporane – valoarea. Valoarea economică, bineînţeles. A artei, a producţiei artistice, a expoziţiei, a colecţiei, în definitiv, a acelei dinamici agramate şi cacofonice asupra căreia istoriile artelor frumoase tac, în timp ce plăsmuitorii şi performatorii ei activi originari – artiştii contemporani, în majoritatea lor covârşitoare, precarizaţi – se culcă şi se scoală cu ea în gând.
Pe lângă tradiţionalele rubrici de cronică de artă şi de critică (substantiv) critică (adjectiv), în care recenzenţii analizează la rece sau desfiinţează fără scrupule expoziţiile pivotale ale zilei, dosarul tematic adună contribuţii şi viziuni sosite din toate direcţiile mai mult sau mai puţin disciplinare ce aureolează arta care se face astăzi. Dosarul porneşte de la observaţia de bun-simţ a (până de curând) redactorului-şef al revistei, Sven Beckstette, alături de echipa care semnează editorialul, Isabelle Graw şi Oona Lochner, conform căreia economia de piaţă a artei contemporane, aflată sub presiunea axiologică a crizei capitalismului, a cunoscut mutaţii considerabile în procesul de formare a valorii, iar tocmai de aceea dosarul nu se va axa pe motivaţiile individuale din această ecuaţie a producţiei, ci mai degrabă, spun editorii, pe structura specifică şi mecanismele care afectează acest proces.
În „The value of the art commodity", Isabelle Graw propune douăsprezece teze privind ceea ce autoarea dezvoltă pe urmele teoriei valorii muncii elaborată de Marx, adică „munca umană", „dorinţa mimetică" şi „vieţuirea" în procesul de producere a valorii prin artă pentru ca aceasta să poată fi înţeleasă şi schimbată ca marfă pe bani sau viceversa. Cu alte cuvinte, ceea ce deosebeşte arta ca marfă de marfa pură în sens marxist, afirmă profesoara de la Universitatea de Artă din Frankfurt, sunt tocmai aceste trei condiţii de preexistenţă. În răspunsurile sale la cele şapte întrebări pe care i le lansează redacţia revistei, curatorul şi consilierul artistic Todd Levin încearcă o descriere succintă a motivaţiilor achizitorilor de artă contemporană. Cu toate că, mărturiseşte directorul de la Levin Art Group din New York, încă nu avem nici cea mai vagă idee cum funcţionează gustul / motivul colecţionarului contemporan, cât şi al altor categorii de achizitori, ceea ce ştim cu certitudine este că rolul esenţial în distribuţia comercială a artei îl deţin acum aşa-numiţii „conectori" – experţii în artă şi creatorii de *trend*-uri şi gusturi, cei care trimit semnale cumpărătorilor privind ceea ce poate constitui o mai bună sau o mai slabă investiţie. Contribuţia economistului André Orléan, „What is the economic value worth?", este chiar mai deprimantă decât răspunsurile acre oferite în fugă de către Todd Levin: atunci când vorbim despre valoarea financiară a unei opere de artă, primul lucru care ne vine în minte este preţul acesteia, iar preţul artei apare în formă materială în condiţiile unui schimb de piaţă, mecanismul acestui schimb identificându-se destul de pregnant cu cel al pieţei financiare, adică, am putea adăuga, al acelui segment de piaţă care nu s-ar descurca fără speculaţie. Mecanismul de fluctuaţie al valorii artei, la fel ca al petrolului, al imobiliarelor sau al bursei este, pur şi simplu, imprevizibil, conchide sec reputatul economist. În „Time, object, commodity", Diedrich Diederichsen particularizează discuţia, încercând o analiză a valorii artei, înţeleasă ca marfă cu valoare de schimb, prin prisma timpului de muncă alocată în producţia acesteia. Incitant rămâne modul în care criticul reuşeşte să includă în discuţie artele performative şi maniera problematică în care acestea acceptă sau refuză colecţionarea. „The value of autonomy" este titlul unei curajoase conversaţii dintre Kerstin Stakemeier cu Marina Vishmidt. Curajoasă, întrucât profesoara de la Academia de Arte din Munich şi doctoranda de la Universitatea Queen Mary din Londra intră în camera de reanimare a istoriei artei şi scot de-acolo conceptul de „autonomie" a artei şi a culturii în general, faţă de orice fel de formă a capitalului. Autonomia economică a artei pare să fie la fel de utopică, pe cât fusese cândva autonomia estetică, deopotrivă cu dublul narcisist-libidinal al acesteia – autonomia politică.
Un scurt portofoliu fotografic, *Satellite für Insurrection* (2013), semnat de Susanne M. Winterling, face trecerea la rubricile de cronică de carte, expoziţii, proiecţii şi alte evenimente demne de consemnat. Daniel Loick recenzează volumele *Schulden. Die ersten 5000 Jahre* de David Graeber şi *The Making of the Indebted Man* de Maurizio Lazzarato, în timp ce Ulrich Bröckling analizează cartea lui Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, toate trei publicate în 2012. Rubrica de film e acoperită de Johannes Paul Raether, cu o analiză a lucrării *Ultimate Substance* creată în 2012 de artiştii Anja Kirschner şi David Panos, şi de Rainer Bellenbaum, care scrie despre cartea lui Lars Henrik Gass, *Film und Kunst nach dem Kino* (2012). Holger Schulze scrie la rubrica de sunet despre ultimul vinil al lui Carl Schilde, intitulat *HVL003 – Wow. A heavylistening experience* şi scos în 2012 la Heavylistening. Scena locală, adică germană, de artă contemporană şi expoziţii pe 2012-2013 e radiografiată de criticii şi criticele Astrid Mania (care scrie despre Andreas Slominski), Chris Reitz (despre John M Armleder), Karlheinz Lüdeking (Mathieu Malouf), John Miller (Andreas Wegner), Oona Lochner (Ruth Buchanan), Dominique Laleg (Adriana Lara) şi James Voorhies (despre Eran Schaerf). Ceva mai arţăgoasă, rubrica de recenzii internaţionale tratează despre expoziţiile recente ale artiştilor Art Spiegelman (despre care scrie Stefanie Diekmann), Jeff Koons (recenzat de Regine Prange), Cindy Sherman (de Ines Kleesattel), R.B. Kitaj (de Dierk Schmidt), Christopher Wool (de Sebastian Egenhofer), Gabriel Orozco (de André Rottmann) şi Ed Ruscha (de Astrid Wiege), cât şi despre colectivul Bernadette Corporation (cu care David Joselit dă de toţi pereţii) şi groupshowul Surplus Authors de la Witte de With din Rotterdam (făcut ţăndări de Sven Lütticken). Două necrologuri (unul pentru Michael Asher, semnat de Daniel Buren, şi altul pentru Franz West, scris de Ferdinand Schmatz), un schimb de mail-uri (dintre Stefan Kalmár cu Isabelle Graw şi Sven Beckstette, privind litigiul pentru o reproducere de pe coperta numărului 87 al revistei) şi un insert cu vânzare („Texte zur Kunst – Artist's Edition": desen de Franz Erhard Walther – 290 EUR plus transport, iPad 2 tipărit pe Smart Cover de Simon Denny – 290 EUR plus transport, şi o litografie de Jeff Koons – 900 EUR plus transport) încununează numărul 88 al revistei.
Dar nu această listă de preţuri ne va reaminti de tematica numărului, ci contribuţia lui Mikkel Bolt Rasmussen din dosar, „The end of contemporary art's bubble economy", pe care am lăsat-o în mod intenţionat pentru finalul acestei cronici, întrucât, dacă celelalte texte atacă mai mult sau mai puţin pe ocolite problema raportului dintre artă şi capital şi valoarea de schimb care le aduce împreună, axându-se asupra diverselor versante teoretice, analiza profesorului de la Universitatea din Copenhaga pune degetul pe rană, îl îndeasă de două ori şi, de parcă nu era de-ajuns, mai dă şi exemple. Pe scurt, subiectul pe care şi-l alege să-l discute Mikkel Bolt Rasmussen este influenţa intereselor private şi / sau publice asupra instituţiilor de artă contemporană precarizate de criza actuală a capitalului în plin concurs cu politizarea pregnantă a acestor instituţii. Dată fiind necesitatea colaborării pentru a prezerva finanţarea şi vizibilitatea, spune Rasmussen, instituţiile devin vulnerabile şi pasibile de compromis, ceea ce ar putea ameninţa integritatea intenţiei lor critice, în timp ce varsă beneficiu în contul părţilor investitoare. Exemplul analizat de autor este recenta colaborare interinstituţională dintre Tensta Konsthall şi casa de licitaţii Bukowskis din Stockholm pentru expoziţia *Abstract Possible. The Stockholm Synergies* (2012) curatoriată de Maria Lind. Expoziţia s-a constituit într-un soi de duplex show, la Tensta şi la sediul casei de licitaţii, artiştii din expoziţie având lucrări puse în vânzare acolo, iar curatoarea încasând un onorariu consistent.

Aranjamentul a fost unul asumat și expus ca atare în catalogul expoziției, tocmai pentru a scoate în evidență raporturile complicate dintre artă și capital pe care trebuie să le suporte instituțiile de artă contemporană. Situația a devenit sofisticată în momentul în care a fost pusă în discuție sursa banilor: casa de licitații e deținută de Familia Lundin, aceeași care patronează și compania Lundin Petroleum, acuzată de crime împotriva umanității în Sudan și aflată sub investigație la International Prosecution Chamber in Stockholm.
Și care-i problema? Am să-l las tot pe Mikkel Bolt Rasmussen să răspundă la această întrebare, nu înainte însă de a aduce în discuție scena de artă românească, recenta cooperare din cadrul Art Safari dintre muzeele publice, galeriile comerciale private, Deutsche Bank și Artmark; sau mai noua colaborare privată între publicul Tate Modern și privatul Artmark. Vă las să vă gândiți, iar acum răspunsul autorului: „The case of Abstract Possible is telling, because it is typical for the dilemma of institutions with a critical claim. Critical institutions, especially, are perfect partners for greenwashing, as they soften (or delay) the taste of financial power because their authenticity rubs off on their financier. Both parties seem to have great expectations of this relationship: The critical side hopes for longer range and new financial potential for achieving their noble goals; the paying side partakes of the incorruptible party's promise of authenticity."

Summary

Despite the much too equivocal resonance, the issue no.88 of the Berlin magazine "Texte zur Kunst" approaches an issue of an overwhelming topicality for the situation of contemporary visual arts – value. The economic value, of course. That of art, of artistic production, of the exhibition, collection, actually, of that numb dynamics about which the histories of the fine arts are silent, whereas its genuine and active shapers and performers – the contemporary artists, most of whom are doomed to precariousness, – go to bed and sleep with it on their mind.

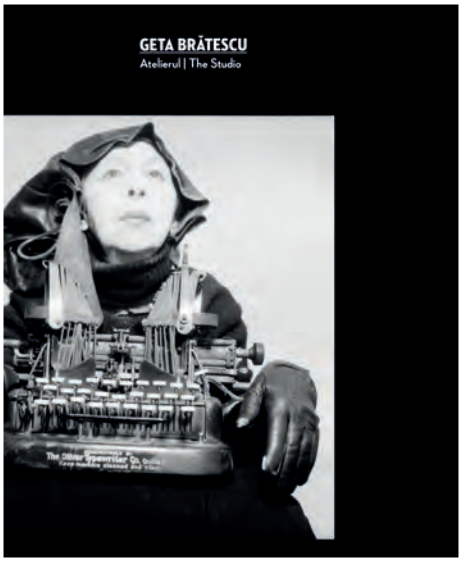
De la data scrierii acestui text, au mai fost publicate numerele 89 / Martie 2013 (cu tema „Mike Kelley"), 90 / Iunie 2013 („How we aim to work"), 91 / Septembrie 2013 („Globalism"), 92 / Decembrie 2013 („Architecture"), 93 / Martie 2014 („Speculation"), 94 / Mai 2014 („Berlin update") și 95 / Septembrie 2014 („Art vs. Image"). (n.a. I.M.).

Geta Brătescu – Atelierul / The Studio

Geta Brătescu – Atelierul / The Studio, Editor: Alina Şerban, Sternberg Press, Berlin, 2014

text de **ILEANA PINTILIE**

Apariția volumului dedicat Getei Brătescu, într-un proiect editorial susținut de Kontakt,



Colecția de Artă a Grupului și a Fundației Erste, și dus la bun sfârșit prin grija și tenacitatea Alinei Șerban, deși nu este singulară[1], rămâne totuși o excepție în peisajul cultural românesc, aducând în actualitate personalitatea unei artiste complexe, redescoperită și în plan internațional. Alcătuirea acestui *reader* are la bază conturarea unor teme definitorii pentru artistă, dintre care central se situează autoportretul și atelierul, un fel de substitut al propriului chip, păstrând amprenta personalității ei. Deși interesul asupra acestor teme se regăsește aproape în fiecare text, punctele de vedere sunt diferite, uneori complementare, contribuind la definirea cu mai multă precizie a „fizionomiei" sale artistice. Anca Arghir, fiind mai apropiată în anii 1970 de Brătescu, în calitate de critic de artă și de curatoare, a ales să scrie din perspectivă istorică, confruntând anumite idei exprimate de ea illo tempore, încercând o sistematizare a unor problematici specifice artistei, într-un context istoric evocat interesant, în conexiune cu scena internațională. Dar majoritatea autoarelor din volum se concentrează asupra relației Getei Brătescu cu feminismul, în ciuda faptului că artista a negat mereu o posibilă conexiune cu această mișcare. Analizele subtile, propuse de Alina Șerban și Silvia Eiblmayr, au darul de a nuanța posibile conexiuni ale creației Getei Brătescu cu perspective teoretice feminine și de a alimenta cu teorie creația ei intuitivă. O bună cunoscătoare a operei Getei Brătescu este Magda Radu, care i-a organizat cu câțiva ani în urmă o expoziție cu caracter retrospectiv. Cercetarea amănunțită a operei ei, discuțiile cu artista, studierea textelor autobiografice și a documentelor mai puțin cunoscute o conduc pe autoarea studiului spre o înțelegere mai adâncă a actelor artistice, în special cele de tip performativ. Magda Radu analizează mecanismele creativității Getei Brătescu, urmărind-o în diferite ipostaze, în permanentă efervescență și inventivitate, în lucrări efemere sau mai elaborate, dar în care spiritul ei este mereu prezent și activ. Un punct de vedere mai special, inedit, îl oferă textul Magdalenei Ziolkowska, urmărind influența exercitată de Tadeusz Kantor, întâlnit personal cu ocazia unor călătorii la Cracovia, asupra Getei Brătescu. În urma acestei întâlniri și a descoperirii Teatrului Morții, elaborat de Kantor, au rezultat niște desene inspirate din piesele lui de teatru. Artista păstrează vie în memorie amintirea descoperirii operei lui Kantor, influența lui sau a atmosferei din Cracovia se va regăsi și în alt gen de lucrări, pe care autoarea le numește „obiecte de violență". În volum punctul de vedere al artistei este semnalat și în mod direct printr-un important interviu realizat de Adrian Guță, care știe să conducă discuția către miezul creației Getei Brătescu și către subiectele care fac esența creației ei. Volumul reunește și o serie de scrieri cu caracter documentar, realizate de artistă în perioada 1977-2009, o cronologie și multe reproduceri după lucrări din toate perioadele de creație. Meritoriu prin materialul adunat, prin calitatea analizelor aplicate operei, cât și prin partea valoroasă documentară, volumul Geta Brătescu – Atelierul / The Studio rămâne o importantă realizare de evaluare critică a unei artiste cu o poziție singulară în arta românească.

[1] În același format și la aceeași editură a mai apărut și volumul *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră.*

Paradigma artei contemporane. Structurile unei revoluții artistice

Nathalie Heinich,
***Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Les Editions Gallimard, Paris, 2014**

text de **LUCIA POPA**

Teza deja „clasică" dezvoltată de Thomas Kuhn în *Structura revoluțiilor științifice* întreține structura argumentativă a ultimei cărți semnate de Nathalie Heinich, sociologă a artei, care beneficiază de o vizibilitate internațională tot mai pronunțată.
Autoarea își propune să demonstreze ipoteza că arta contemporană nu reprezintă doar un

gen aparte înăuntrul câmpului artistic, ci mai degrabă o paradigmă. Astfel, arta contemporană reușește să opereze o „ruptură ontologică a frontierelor pentru ce era înainte considerat în genere drept artă” (p 49), succedând altor două paradigme: cea a artei clasice și cea a artei moderne.
Cele trei paradigme sunt prezentate astfel ca niște „ideal-tipuri”, în accepția weberiană, căci, „în realitate”, operele de artă se suprapun arareori geometriei stilistice pure. Fiecare paradigmă are nu doar particularități estetice distincte, ci este și implicată într-un sistem complex de relații care traversează câmpuri instituționale, organizaționale și economice specifice.
În ceea ce privește arta contemporană, Heinich consideră că opera de artă nu mai constă în obiectul propriu-zis propus de către artist, ci mai ales într-un ansamblu de aspecte dincolo de obiect. Uneori, opera de artă poate exista chiar în absența oricărui obiect, ea ancorându-se într-un conținut conceptual, inteligibil publicului datorită unui „statement” al autorului sau prin intermediul interpretării unui curator sau critic.
În cadrul paradigmelor anterioare, obiectul în sine deținea rolul central în procesul artistic, însă, în cea contemporană, jocul cu diferitele condiționări și contextualizări ale artei deține valoarea majoră. Artistul se străduiește să transgreseze limite instituționale, spațiale sau chiar temporale. Contextul social, politic, instituțional în care se produce actul de creație este adesea mai important decât rezultatul acestuia și, de asemenea, este integrat în obiectul artistic.
Paradigma artei contemporane s-a impus, argumentează Heinich, prin câteva momente memorabile. Aproape asemenea unui act fondator, în 1913, Marcel Duchamp a propus ready-made-ul, adică a adus într-un muzeu, cu funcție de obiect artistic, un obiect uzual. Apariția artei conceptuale reprezintă o nouă etapă importantă a acestei paradigme, căci, prin intermediul acesteia, ideea devansează obiectul de artă. Acțiunile de tip performance, prezentate în fața unui public, marchează cel de al treilea moment al artei contemporane în viziunea autoarei.
Efemeritatea acestor acțiuni pune în discuție limitele temporale ale artei. Instalațiile sunt cea de a patra provocare de pe harta artei contemporane: ele se deosebesc de lucrările din sfera paradigmelor clasică și contemporană prin aceea că, pe de o parte, sunt imposibil de asimilat unei categorii plastice mai vechi (nu sunt nici picturi, nici sculpturi etc.), dar și pentru că nu au cadru sau soclu. De altfel, această imprecizie stilistică a instalațiilor caracterizează întreaga arta contemporană, marcată de o „hibridizare” accentuată a genurilor.
Arta contemporană este, consideră Heinich, dependentă de „discurs”, adică de întreaga documentație ce însoțește o manifestare artistică. Cu alte cuvinte, arta contemporană iese din indeterminarea sa, care uneori rămâne opacă și inițiaților, printr-un eșafodaj argumentativ capabil să o narativizeze. Adesea însă, documentația nu este doar o anexă dispensabilă a operei, ci chiar parte integrantă a acesteia, fără de care lucrarea își pierde coerența.
Discursul obligatoriu este responsabil de o transformare notabilă în sfera rețelelor sociale din sfera artei contemporane: câțiva actori capătă roluri dotate cu un capital simbolic tot mai important. Mediatorii artei, toți acei actori care dezvoltă și traduc semnificații între operă și public, fie el inițiat sau amator, au în era noii paradigme o funcție fundamentală.
Războaiele simbolice între curatori și artiști, de exemplu, sunt o paranteză provocată de această transformare structurală a artei.
Acești mediatori ai lumii artei pot fi și instituțiile, galeriile sau muzeele și centrele de artă, de unde importanța deosebită a evenimentelor organizate de acestea, plus maniera în care concep o expoziție.
Nathalie Heinich remarcă și alte caracteristici ale artei contemporane: dependența de discurs a lucrărilor recente supradimensionează rolul instituțiilor, al premiilor internaționale și al evenimentelor artistice care trasează biografia unui artist. „Cota” unui artist crește în funcție de abundența și de vizibilitatea instituțiilor cu care a colaborat.
Totodată, accelerația ce marchează arta contemporană impune și promovarea accentuată a „artistului tânăr”.
Volumul rezumă mai multe cercetări ale autoarei și pistele care îl alcătuiesc pot fi regăsite, parțial și cu formulări diferite, în lucrări mai vechi. Argumentația curge firesc, cu un limbaj academic elegant și cu o simplitate căutată, iar viziunea generală este greu de combătut.
Deși mai multe piste sună cititorului interesat de arta contemporană destul de familiar, autoarea are meritul de a fi scris o lucrare care să reunească o serie de idei apărute disparat, în diferite eseuri sau volume de sociologia sau teoria artei, sub o perspectivă de ansamblu coerentă, ce gravitează în jurul unei teze originale.

Summary

The volume recently published by Nathalie Heinich relies on the thesis developed by Thomas Kuhn in *The structure of scientific revolutions*. The author aims to demonstrate the hypothesis that contemporary art is not just a genre within the artistic field, but rather a paradigm.
The contemporary art manages to operate an “ontological rift of the borders considering what was widely seen as art” (p 49), succeeding the other two paradigms: classical art and modern art. The three paradigms are presented such as “ideal-types” in the meaning given by Max Weber: in the “real” world the art works rarely overlap the pure stylistic geometry. Each paradigm has not only distinct aesthetic features, but it is also involved in a complex system of relationships that crosses institutional, organizational and economic circumstances.
The volume summarizes many of the author's research themes and the tracks that make it up can be found, partly and with different formulations, in older works.
The arguments flow naturally, doubled by an elegant academic language, plus a refined simplicity and the overall vision is hard to refute. Although several ideas of these research sound to the reader interested in contemporary art quite familiar, the author has the merit of having written a work that brings together a number of tracks emerged in various essays and volumes of sociology and art theory in a coherent overview that revolve around an original thesis.

Dublă expunere – o carte la granița dintre două lumi

Ștefan Agopian / Roman Tolici,
Bogdan Coșa / Zoltan Bela,
Marin Mălaicu-Hondrari / Mircea Cantor,
Mitoș Micleușanu / Tara von Neudorf,
Radu Paraschivescu / Dumitru Gorzo,
Nora Iuga / Andrei Gamarț,
Filip Florian / Sandor Szasz,
Philip Ó Ceallaigh / Gili Mocanu,
Adela Greceanu / Dan Perjovschi,
Augustin Cupșa / Ion Grigorescu.

Proiect inițiat de asociația Kontakt
și susținut de Reiffeisen Bank, 2014

text de **ROXANA GAMARȚ**

În urmă cu șase luni am provocat câțiva scriitori contemporani să scrie fiecare câte o proză scurtă, având ca punct de plecare lucrarea unui artist vizual contemporan.
Rezultatul se regăsește în această antologie – *Dublă expunere* – pe care am descris-o în linii mari ca fiind un hibrid între o carte de literatură și un album de artă contemporană, dar care, în esență, s-a transformat într-o invitație la un alt gen de dialog decât cel cu care ne-am obișnuit, o invitație la care au răspuns toți cei implicați în acest proiect: scriitori & artiști vizuali; Adi Bulboacă, fotograful care a documentat vizual, etapă cu etapă, parcursul desfășurării proiectului, chiar dacă asta a presupus, printre altele, o călătorie București – Cluj și retur în mai puțin de 20 de ore, timp în care s-a desfășurat și ședința foto cu Mircea Cantor; Corina Duma, care a ridicat conceptul grafic al cărții la nivel de artă; echipa extraordinară de la Veioza Arte, Editura TREI, care a contribuit la apariția produsului fizic propriu-zis, și, nu în ultimul rând, sponsorul proiectului, Raiffeisen Bank, care a avut curajul să

sprijine o idee simplă și să facă posibilă apariția acestei cărți.
Scriitorii care au acceptat provocarea au parcurs portofoliile celor zece artiști prezenți în proiect și fiecare dintre ei și-a ales, la modul cel mai intuitiv, reproducerea unei lucrări, imagine ce avea să joace rolul de declanșator al demersului lor narativ. Prozatorii au avut libertate totală – de la alegerea artistului și a lucrării, până la modalitatea în care aceștia au decis să conecteze proza lor cu imaginea care i-a inspirat.
O lucrare de artă ascunde tot atâtea povești câți privitori are, chiar dacă pare un instantaneu, un cadru încremenit în care lumea se poate vedea/revedea, fixată în punctul ei maxim de intensitate.
Dar ceea ce se află înainte sau după acest stop-cadru e o sumă de posibilități pe care doar le putem presupune, o suită de împrejurări ce conduc, pe căi nebănuite, spre un deznodământ deja vizibil. Faptul că fiecare scriitură a rezonat într-un chip misterios cu imaginarul unui anume artist visual arată cât de apropiate sunt, totuși, aceste două medii distincte, cum se pot completa ele reciproc, dialogând, developând o perspectivă altfel asupra întregului demers artistic. Fiecare dintre cele zece ficțiuni are specificul său, căpătând coerență și profunzime narativă în contextul simbiozei cu lucrările de artă care le-au generat.
Pe măsură ce proiectul a luat amploare, mi-am dat seama că antologia aceasta a devenit premisa unei întâlniri ce s-a desfășurat la mai multe niveluri. Pe de o parte, este întâlnirea dintre creatorii care scriu paginile istoriei culturale trăite în timp ce vă scriu aceste cuvinte – e drept, mă refer aici la un grup destul de restrâns, pentru că zece scriitori și zece artiști nu formează o majoritate reprezentativă, ci doar un segment din scena mult mai amplă pe care se desfășoară azi literatura și artele vizuale din România.
Pe de altă parte, este o întâlnire între vârste creative diferite, aici provocarea fiind și mai mare și constând în găsirea unui limbaj comun între cei doi, deși au fost cazuri în care afinitățile la nivel de percepție s-au dovedit a fi surprinzător de mari. Unele nume sunt deja bine cunoscute pe scena culturală locală și internațională, în timp ce alte nume sunt încă pe o traiectorie emergentă, deși au confirmat, prin implicarea și activitatea de până acum, asumarea la un nivel profesional a demersului lor creativ.
Vorbim apoi despre întâlnirea dintre două tipuri diferite de consumatori de cultură – publicul pe care îl întâlnești de obicei la licitații de artă, vernisaje sau alte tipuri de evenimente expoziționale și cel pe care îl găsim de cele mai multe ori în compania cărților. În fine, o altă interacțiune este aceea creată între două grupuri de teoreticieni și critici, provenind unii din zona literară, alții din zona artei vizuale, și această carte aflată la granița dintre cele două lumi.
Un detaliu din culisele proiectului este acela că fiecare artist implicat a fost rugat să citească cel puțin o carte a scriitorului care a lucrat cu el în acest proiect. M-am gândit că s-a creat astfel șansa ca fiecare scriitor în parte să aibă posibilitatea de a-și întâlni un cititor, și nu mă refer la orice cititor, ales la întâmplare din marea masă a celor care consumă o carte, odată ce aceasta își începe viața de raft, ci un cititor cu un anume tip de sensibilitate și capacitate de înțelegere. A fost interesant de urmărit întâlnirile la propriu dintre acești oameni, dialogul care s-a născut între ei, tipul de relaționare sau, dimpotrivă, blocajele care s-au produs și modul în care ele au fost gestionate, etapele care au conturat ulterior premisele unor viziuni narative posibile.
Provocarea este adresată mai departe cititorilor, care devin acum participanți direcți la acest experiment.
Așa că vă invit să parcurgeți cu răbdare – și sper, curiozitate – filmul acestei *Duble expuneri*, și să decideți în ce măsură cei zece au găsit o punte comună de exprimare a unei idei.

Cum să scrii despre arta contemporană

text de **LIVIANA DAN**

Roxana Gamarț, fondatoarea platformei culturale Kontakt, a dezvoltat în ultimele luni un proiect foarte bun, susținut de Raiffeisen Bank. Zece scriitori cunoscuți au ales să plece fiecare de la o lucrare a unor alți zece artiști vizuali contemporani, la fel de cunoscuți, acceptînd să scrie un text despre acest moment, această lucrare, această colaborare. O dublă interpretare și / sau o dublă expunere, după cum se numește proiectul, care i-a adus față în față pe. Este vorba despre o carte, o să fie o expoziție, o serie de artist talks, filme și înregistrări despre cei zece artiști și scriitori. O să fie o mai bună înțelegere a percepției vizuale și o mai confortabilă acceptare a textului în general.
Relația dintre scris și arta contemporană este o operație discursivă. Elementar, arta contemporană este folosită la ilustrarea unor teorii, iar discursul legitimează arta. Un discurs perfect valid, filtrat de structura mitului și potența magiei. Echivalențele discursive nu trebuie neapărat rezolvate prin agende critice.
Rămâne deschisă explorarea unor mistere intelectuale și spirituale. Rămâne deschisă convenția dintre inovația informală a scrisului expresiv versus un criticism formal și studiul formei. Abordarea critică influențează mult artistul. Formula plăcut comercială devine coezivă cu elitismul academic.
Cei ce sunt îndreptățiți să facă observații critice, ne îndepărtează de multe ori de experiența fizică și afectivă a operei de artă. Rolul criticii este să identifice, să descrie, să analizeze, să interpreteze, să emită judecăți de valoare. Să stabilizeze teoretic ceea ce s-a realizat din opera de artă, nu ceea ce s-a intenționat cu opera de artă.
'Everyday reader' este înlăturat. Cu multă ideologie și mai puțină plăcere, afli ce trebuie să învețe artistul, ce să vadă privitorul, ce să lucreze curatorul. Analiza aduce instabilitate în perspectivă și judecată, precaritate în limbaj, înțelegere, cunoaștere. Analiza profundă, mereu contextualizată estetic, aduce riscul poeticului sălbatic. Cu experiență și sens.
Semiotica, psihanaliza, deconstrucția coincid cu postmodernismul și demistifică habitudinile de citit și de scris.
Intenții critice ori argument estetic?
Artiștii au resposabilități, nu numai privilegii.
Retorica momentului prezintă simultan libertatea interpretării.
Arta contemporană este complet deschisă, este tensiune, este antidot, este suport, articulare pentru condiția socială.
Arta contemporană furnizează cu flexibilitate era post-critică.
Când vezi prea multă artă contemporană, trebuie să înveți să vezi.
Ideile nu mai sunt dominate de istorie și teorie.
Ideile sunt surprinzătoare, acurate și chiar frumoase.
Fluiditatea reflexivă a construcției narative încearcă să echivaleze demersul critic.
Sofisticatele forme de teorie și critică sunt un vehicul pentru povestea adevarată dintre vise și gânduri. Aceste forme nu sunt obligate să rezolve problemele și întrebările artei contemporane.
Experiența emoțională nu trebuie contaminată. Efuziunea otrăvește sensibilitatea.
Suprafața senzorială și stilul pot fi mai importante decât înțelesul.
Proiectul are însă și o latură periculoasă. Cât rămâne din structura vizuală pură a unei opere de artă dacă textul este așa de frumos și contextul așa de confortabil? Și rezistă textul unei apropieri senzitive, tandre, adeseori contaminate emoțional?

#7 INFO ART
iunie – decembrie 2014

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

ALBA IULIA

GALERIA DE ARTĂ A MUNICIPIULUI ALBA
Str.1 Decembrie 1918, Bl. M9

„Pictură. Grafică. Arte decorative”
Artiști: Dan Anghel, Luminița Bretoiu, Cătălin Cioancă, Eugen Macinic, Mihai Pâslariu.
Curatori: Diana Țuculescu, Nicolae Ispas
01.07. – 31.07.2014

Aurel Sârbu - pictură, desen
Curatori: Gheorghe Urdea, Tudor Nicolaie
01.09. – 19.09.2014

Mihai Panaitescu - fotografie
Curator: Nicolae Ispas
20.09. – 30.09.2014

„Salonul de toamnă” - pictură, sculptură, grafică, artă decorativă
Curatori: Ana Pantea, Gheorghe Urdea. 01.11. – 30.11.2014

ARAD

Galeria DELTA
Str. Mihai Eminescu nr. 2

„Lumi de vis” 04.06. – 20.06.2014

„Grup 21” - pictură, sculptură, artă decorativă, fotografie
Curatoare: Anamaria Șerban
22.06. – 31.07.2014

BACĂU

Galeria NOUĂ
Str. N. Bălcescu nr. 12, parter

„Serii fotografice”
Expoziția Clubului de fotografie
Curatoare: Bianca Rotaru
09.05. – 20.06.2014

Bogdan Antohi - pictură
27.06. – 30.07.2014

Galeria „Ion Frunzetti”
Str. N. Bălcescu nr. 12, etaj

„Salon Internațional FOTO”
Curator: Viorel Cojan
12.06. – 12.07.2014

Galeria ALFA

„Saloanele Moldovei” - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Dionis Pușcuță
17.07. – 17.08.2014

BAIA MARE

GALERIA DE ARTĂ
Bdul București nr. 6

„Casa” - arte vizuale
Expoziție a studenților de la Institutele de Arhitectură din Cluj, Timișoara, Ungaria
12.06. – 15.07.2014

„Vara” – arte vizuale
Artiști: Norbert Baczay, Lavinia Balazsi, Ludovic Balazsi, Edgar Balogh, Mircea Bochiș, Nicolae Cațavei, Mihai Ciplea, Paul Covaci, Gheorghe Crăciun, Judit Crăciun, Aurel Dan, Gyula Dudas, Leopold Filcz, Laura Ghinea, Kinga Gyori, Ileana Danci Horoba, Vasile Jurje, Bertalan Kovacs, Paul Leș, Călin Moldovan, Traian Moldovan, Ioan Anghel Negrean, Grety Papiu, Eleonora Pășcuț, Dorel Petrehuș, Ovidiu Pop, Simion Pop, Oana Popan, Ioana Sas, Ștefan Francis Schneller, Marcel Stanciu, Nicolae Suciu, Alexandru Szabo, Andrei Szanto, Dorel Topan, Ileana Vraja
15.07. – 05.08.2014

Maria Mariș Dărăban - pictură
Curator: Ioan Marchiș
05.08. – 26.08.2014

Karoly Balany, Zoltan Barany - xilogravură, sculptură
Curatori: Laura Ghinea, Tiberiu Alexa
26.08. – 16.09.2014

„Studio Studențesc 2014” - pictură. Artiști: Sanda Maria Ciorna-Băban, Iulia Băbaș, Maria Berciu, Octavian Vasile Bufan, Cristina Donca Busuioc, Alexandra Bianca Cormoș, Gheorghe Făt, Eleonora Florian, Edina Foris, Silviu Gheție, Luiza Ionescu, Călin Ițoaie, Anca Delia Oros, Ioana Alexandra Sas, Emanuela Vâscan, Kinga Veer
Curatori: Ioan Anghel Negrean, Adrian Chira
16.09. – 30.09.2014

Gabriel Prundeanu - pictură
Curatoare: Laura Ghinea
30.09. – 21.10.2014

Ioan Anghel Negrean - „Verde și verde Negrean” - pictură
Curatori: Laura Ghinea, Tiberiu Alexa
21.10. – 06.11.2014

„Anuala OAR” - arhitectură
06 – 18.11.2014

Paul Leș - pictură
Curatoare: Laura Ghinea
18.11. – 02.12.2014

Adrian Chira - fotografie
02.12. – 16.12.2014

BISTRIȚA

Galeria ARCADE 24
Piața Centrală nr.24

Aurel Bulacu - „Amestecate” – pictură, desen
Curator: Mircea Oliv
01.06. – 25.06.2014

Sorin Dumitrescu - „4 țintiri scurte” – pictură
„Picturile lui Sorin Dumitrescu surprind prin esentializare, prin formele extrem de bine precizate, care amintesc de Brâncuși.” (Mircea Oliv)
Curator: Mircea Oliv
05.10. – 02.11.2014

Horia Paștina - „Nume proprii” & Ioan Iacob - „Arta dialogului” - pictură
Curator: Mircea Oliv
05.11. – 10.12.2014

BRĂILA

GALERIILE DE ARTĂ
Piața Traian nr. 2

Ștefan Axente și Valentin Mihai - pictură și grafică
18.06. – 19.07.2014

„Artiști plastici gălățeni” - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curatori: Aurel Manole, Gheorghe Mosorescu
18.06. – 19.07.2014

Ștefan Axente, Valentin Mihai - „Umbre” - pictură
Curatori: Ștefan Axente, Valentin Mihai
19.06. – 16.07.2014

,,Artiști gălățeni la Brăila” - pictură, grafică, sculptură
Curatori: I. Murariu-Neamț, Aurel Manole, Gheorghe Andreescu
20.07. – 08.09.2014

BRAȘOV

Galeria EUROPA
Str. Mureșenilor nr.1
www.bvart.ro

Eleanora și Mihai Chiseliță - pictură
25.06. – 14.06.2014

Aurelia Stoie Mărginean - pictură
16.06. – 30.06.2014

Adrian Stoenică - pictură
01.07. – 15.07.2014

Ileana Mureșanu Zbârcea - pictură
16.07. – 31.07.2014

BUCUREȘTI

Galeria ORIZONT

B-dul N. Bălcescu nr. 23 A
www.galeria-orizont.blogspot.com

Ileana Dana Marinescu - „Aniversară 70” - obiect
28.05. – 11.06.2014

Simion Ciumeică & Tony Stanciu - „Transfigurări cromatice” - pictură
13.06. – 26.06.2014

„Licență / Master” – arte textile, design textil, ceramică, sticlă, metal
Absolvenți: Irina Anghel, Alexandra Baciu, Cristina Burtan, Denisa Catana, Alina Cherciu, Raluca Cocenai, Gheorghe Coman, Miruna Coman, Alina Constantin, Gheorghe Cristea, Alexandru Croitoru, Hermina Dobrică, Claudiu Dosaru, Andrei Floroiu, Alina Frumosu, Amelia Ghioală, Alexandra Ioniță, Alexandra Macovei, Tudor Matache, Andreea Mateescu, Anca Măcinic,Valentina Mihăilă, Nancy Nanași, Adina Negrea, Alexandra Niță, Maria Panțur, Denisa Petrișor, David Petruț, Andrei Pop, Maria Popa, Viorela Popa, Diane Popescu, Elena Popescu, George Preduț, Filip Rădulescu, Elena Răduț, Alessia Santucci, Teodor Siminic, Costache Sintia, Ovidiu Toader Ștefan, Emma Topoliceanu, Narcis Tudor, Cristina Tufă, Louna Vîrjoghe, Valeria Voicu.
Profesori coordonatori: Lucian Butucariu, Ionel Cojocariu, Bogdan Hojbotă, Claudia Mușat, Ovidiu Ionescu, Adrian Petrică, Dan Popovici, Viorica Slădescu
28.06. – 11.07.2014

Mariana Voicu Grumăzescu - tapiserie, grafică, pictură
13.07. – 26.07.2014

Adrian Socaciu - pictură, grafică
28.07. – 10.08.2014

Vasile Dobre & Liviu Brezeanu - tapiserie, sculptură
12.08. – 26.08.2014

„Arte în București” – salon de arte vizuale. Artiști: Maria Băndărău, Marijana Bițulescu, Otilia Boeru, Lucian Butucariu, Sergiu Chihaia, Liviu Epuraș, Bogdan Ciobanu, Melania Florescu, Irina Hasnaș Hubbard, Ovidiu Ionescu, Doina Lucanu, Ileana Dana Marinescu, Ruxandra Sibil Mermeze, Claudia Mușat, Cela Neamțu, George Preduț, Dan Roșeanu, Ilie Rusu, Olga Birman Sabău, Viorica Slădescu, Teodora Stendl, Silvia Șerban, Anca Șesan, Ileana

Ștefănescu (Ile Ștefi), Iulia Toma, Nicolae Zâmbroianu
Curatori: Bety Vervega, Marius Burhan, Dorina Horătău
28.08. – 25.09.2014

„Grafică Satirică”
Artiști: Aurel Alexandrescu, Octavian Andronic, Eugen Boacă, Otilia Borș, Pavel Botezatu, Gabriel Bratu, Constantin Ciosu, Alexandru Ciubotaru, Gheorghe Constantinescu, Octavian Covaci, Sergiu Grapă, Nicolae Lengher, Horațiu Mălăele, Mihai Mirea, Leonte Năstase, Vasile Olac, Liana Maria Petruțiu, Ștefan Popa-Popas, Romeo Răileanu, Octavia Țarălungă, Dumitru Verdeș
Curator: Vasile Olac
27.09. – 09.10.201

Georgeta Hlihor și Mihai Hlihor - textile, sticlă
12.10. – 25.10.2014

Grigorie Minea – sculptură
27.10. – 09.11.2014

Salon de Pictură.
Curatori: Marius Burhan, Florin Mocanu
11.11. – 10.12.2014

Elena Lupu – pictură
12.12. – 27.12.2014

Galeria SIMEZA

B-dul Magheru nr. 20
www.simeza.blogspot.com

„In Memoriam Paul Vasilescu” - sculptură, grafică
Curator: Liviu Russu
28.05. – 11.06.2014

„Salon Sculptură / Grafică” –
Artiști: Iulius Apostol, Anca Boeriu, Bogdan Breza, Aurel Bulacu, Răzvan Caratănase, Dinu Câmpeanu, Ovidiu Croitoru, Adrian Curcan, Ion Atanasiu Delamare, Andreea Drăiniceanu, Radu Dumitru, Elena Dumitrescu, Mihai Ecobici, Elena Hariga, Iuri Isar, Magda Isăcescu, Emilia Kiss, Gavril Kovacs, Mihai Marcu, Mircea Nechita, Marina Nicolaev, Letiția Oprișan, Elena Pasima, Dumitru Pasima, Cristian Pentelescu, Vlad Perianu, Emilia Persu, Mariea Petcu, Corina Petre, Adrian Pârvu, Ana Zoe Pop, Mircea Roman, Liviu Russu, Marcel Scutaru, Elena Surdu Stănescu, Florin Stoiciu, Matei Șerban, Claudia Tache, Cornel Tache, Cristian Tarbă, Ion Tițoiu, Vasile Tolan, Mihai Tugearu, Cristian Țârdel, Ciprian Udrescu, Paul Vasilescu, Aurel Vlad
Curatori: Liviu Russu, Iuri Isar
13.06. – 26.06.2014

Corneliu Vasilescu - pictură
28.06. – 11.07.2014

„Licență & Master” – grafică
Artiști: Oana Achiței, Elena Barbu, Maria Bălan, Maria Bilius, Cristina Ciubotaru, Aron Dimen, Andreea Dobrin, Vlad Dumitru, Teodora Gavrilă, Lucia Ghegu, Daniela Hrișcu, Marius Octavian Ifrim, Filip Ilu, Roberta Ionescu, Andreea Bălan Ionescu, Laura Maria Mihăilă, Andra Mirea, Matei Neagoe, Alexandra Nistor, Mădălina Niță, Alexandru Parascău, Ioana Popescu, Diana Mihaela Stroe, Ana Ștefan, Andreea Ștefan, Roxana Tănase, Andreea Ungureanu, Delia Zăhăreanu
Profesor coordonator: Nicolae Aurel Alexi
13.07. – 26.07.2014

Elena Surdu Stănescu & Corneliu Ionescu - sculptură, pictură
01.08. – 10.08.2014

„In Memoriam Vasile Kazar” – grafică. Artiști: Casia Csehi, Vasile Kazar, Dan Stanciu
Curatoare: Casia Csehi
12.08. – 26.08.2014

„Arte în București” – salon de arte vizuale. Artiști: Aurelian Apostol, Andrei Bălan, Adriana Blendea, Anca Boeriu, Răzvan Caratănase, Ruxandra Călăraș, Panaite Chifu, Ioana Cinca, Ion Atanasiu Delamare, Cristian Godeanu, Alina Rizea Gherasim, Ingo Glass, Costel Iacob, Iuri Isar, Ionel Iștoc, Sabina Moldoveanu, Neculai Păduraru, Cristian Pentelescu, Mariea Petcu, Ana Zoe Pop, Mihai Rusen, Liviu Russu, Valentin Soare, Florin Stoiciu, Cristian Tarbă, Andreea Vlad, Șerban Vrăbiescu, Gheorghe Zaharia
Curatori: Bety Vervega, Marius Burhan
28.08. – 25.09.2014

Dumitru Radu - sculptură, desen
27.09. – 10.10.2014

„Grafica Românească 2014” –
Artiști: Ioana Andrei, Ana Ștefania Andronic, Constantin Apostol, Adriana Bădescu, Cristian Bădescu, Otilia Borș, Doina Botez,

Onisim Colta, Ioan Cuciurcă, Valeria Diaconu, Vladimir Ene, Maria Fulop, Letiția Gaba, Radu Igazsag, Silvia Ionel, Ioan Lăzureanu, Waldemar Mattis Teutsch, Sergiu Georgian Mazerschi, Doina Mihăilescu, Ada Muntean, Aurel Pătrașcu, Marcela Rădulescu, Alina Rizea Gherasim, Cristian Tarbă
Curator: Ioan Cuciurcă
20.10. – 09.11.2014

„Salon Pictură”
Curatori: Marilena Preda-Sânc, Lisandru Neamțu
11.11 – 10.12.2014

Mariea Petcu - grafică
12.12. – 27.12.2014

Galeria Căminul Artei Centrul Artelor Vizuale (CAV)

Str. Biserica Enei nr. 16, parter– etaj
blogspot.com

„Transfer” – pictură
Artiști: Ionuț Teodor Barbu, Ilie Chioibaș, Florin Mocanu, Lisandru Neamțu
Curator: Florin Mocanu
28.05. – 11.06.2014

„Duplex Timișoara – București” – pictură
Artiști: Ion Anghel, Dacian Antoni, Cezar Atodiresei, Cătălin Bălescu, Călin Beloescu, Traian Boldea, Marcel Bunea, Daniela Constantin, Cristina Daju, Ion Lazăr, Petru Lucaci, George Mircea, George Moscal, Horea Paștina, Liliana Popa, Liliana Mercioiu Popa, Beniamin Popescu, Alexandru Rădvan, Cristian Sida, Mihai Sârbulescu, Dan Toma, Andrei Tudoran
Curatori: Daniela Constantin, Marcel Bunea
13.06. – 26.06.2014

„Licență” – pictură
Absolvenți: Elena Albu, Cătălin Alexandrescu, Valentin Anghel, Iolanda Boban, Constantin Bobu, Claudia Damian, Cătălina Diaconescu, Adrian Dică, Roxana Ember, Maria Enache, Adriana Florea, Lavinia Gherghina, Nicușor Ghiorghe, Cosmin Giubelcă, Martina Grigoriță, Marin Horea, Maria Jardă, Mihaela Mihalache, Rolland Niculușcă, Răzvan Radu, Daniel Roșca, Nicoleta Șerbănică, Anamaria Stoica, Mirela Ștefan
Clasa prof. George Moscal, Alexandru Rădvan
28.06. – 11.07.2014 (parter)

„Licență” – artă murală
Absolvenți: Alexandra Daniela Baciu, Miriana Ioniță, Elena Lăbușcă, Cristinela Nica, Elena Nica, Vicențiu Nica, Mihai Dragoș Petrache, Ana Popa, Cristian Ștefan, Jeni Stângaciu, Ileana Vasile,

Ana Maria Zărnescu
Curator: Cosmin Păulescu
28.06. – 11.07.2014

„Tabăra de la Tescani 2013” – pictură, grafică
Artiști: Suzana Ban, Ilie Boca, Nicolae Cațavei, Roxana Coatu, Marian Condruz, Ion Grigore, Cristian Macovei, Dumitru Macovei, Tudor Marinescu, Marinela Mântescu, Vasile Crăiță Mândră, Cela Neamțu, Costin Neamțu, ștefan Pelmuș, Ștefan Pristavu, Mihai Sârbulescu, Florin Stoian.
Curatori: Cătălin Băluț, Gabriela Ilaș
13.07. – 10.08.2014

„No Politics” – Expoziție Internațională de pictură și sculptură
Artiști: Maria Gall, Mihai Istudor, James Kudo, Adrian Lis, Armin Lutz, Ingerid Opstelten, Karen Opstelten, George Pancencu, Gerlinde Pistner, Dick Roberts
Curatori: Alexandra Titu, Adrian Lis
12.08. – 26.08.2014 (parter)

Valentin Iosif Rozsnay - „Mitul Deconstruit” - pictură
12.08. – 26 -.08.2014 (etaj)

„Arte în București” – salon anual de arte vizuale
Artiști: Andreea Albani, Cezar Atodiresei, Marius Barb, Cătălin Bălescu, Marcel Bunea, Marius Burhan, Ilie Chioibaș, Mircea Ciutu, Dinu Câmpeanu, Petru Lucaci, Nicolae Dragoș Lupu, Valeriu Mladin, George Moscal, Vasile Mureșan-Murivale, Carmen Paiu, Eugen Raportoru, Alexandru Rădvan, Marilena Preda Sânc, Maria Pop Timaru, Vasile Tolan, Sorina Țibacov, Aurel Vlad, Elena Lot Vlad
Curatori: Bety Vervega, Marius Burhan
28.08. – 25.09.2014 (etaj)

„Bienala Internațională de Print”
Artiști: Daniel Apostu, Csaba Bal, Giulliana Bellini, Roberta Berezovschi, Cosmina Felicia Bobeț, Anca Boeriu, Anca Brânzaș, Aurel Bulacu, Dominik Capobianco, Răzvan Caratănase, Constantin Catarzgiv, Ruxandra Călăraș, Ovidiu Croitoru, Adam Czech, Istvan Dano, Ion Atanasiu Delamare, Petru Dinu, Milos Djordjevici, Andreea Drăiniceanu, Mircia Dumitrescu, Manfred Egger, Maria Fulop, Ion Gherman, Iuri Isar, Alexandru Jakambazi, Novak Jaroslaw, Jelena Javancov, Heike Keler, Vaiva Kokierarte, Gavril Kovacs, Adrian Lucaciu, Mihail Mănescu, Daniela Mihai, Ioana Mitrea, Alexandra Pașca, Mariea Petcu, Romeo Răileanu, Botond Rezervrgh, Elfi Schusescha, Atena Simionescu, Magda Splitz, Florin Stoiciu, Cristian Tarbă, Don Timba, Anca Tudor, Cristian Țârdel, Mihai Voicu, Tomas Zeulas
Curatoare: Anca Boeriu
27.09. – 19.10.2014 (parter / etaj)

„Grafica Românească 2014” -
Artiști: Amalia Rodica Ailincăi, Levente Albert, Gheorghe Andreescu, Jana Andreescu, Andrei Banc, Olimpiu Bandalac, Mircea Bâtcă, Loretta Lorincz Băluță, Cristina Bolborea, Margareta Catrinu, Adriana Popa Cănija, Ioana-Elena Cinca, Agneta Covrig, Emil Craioveanu, Hermina Csata, Eugen Dornescu, Elena Dumitru Drăgulelei, Corneliu Dumitriu, Constantina Dumitru, Tiberiu Fazakas, Lucica Filimon, Daniela Frumușeanu, Marin Gherasim, Cornelia Gherlan, Laura Teodora Ghinea, Mirela Hagiu, Nicolae Haiu, Dorina Horătău, Doina Reghiș Ionescu, Gyongyi Zold Karoly, Andor Komives, Paul Iosif Leș, Rodica Lomnășan, Adriana Lucaciu, Tiberiu Nicolae Marianov, Daniela Mihai, Tănase Mocănescu, Emilian Mureșan, Carmen Nistorescu, Cristina Gloria Oprișa, Lucia Trancota Osz, Ioana Palamar, Sorin Petru Pănăzan, Oana Popan, Cristian Radu, Ana-Maria Rugescu, Atena-Elena Simionescu, Iosif Stroia, Eva Suto, Alexandru Szabo, Kalman Sztrharszky, Alexandru Șchiopu, Cristina Vlădilă, Ioan Doru Vlădoiu
Curator: Ioan Cuciurcă
20.10. – 09.11.2014

„Salon Pictură”
Curatori: Mircea Vasile Mureșan, Cosmin Păulescu
11.11. – 10.12.2014

„U.N.A.” - arte vizuale
Curator: Cosmin Păulescu
29.12.2014 – 13.01.2015

„Nucleu 0002. Imaginea corpului meu”
Artiști: Vlad Anghel, Alexandra Ivanciu, Gabriela Mateescu, Marina Oprea, Mihaela Sint, Alexandru Tristan, Vangjush Vellahu
12.08. – 12.09.2014

„Platforma Internațională de Performance Art”
(IPA București, 2014)
Artiști: Sara Zaltash, Vivian Chinasa Ezugha, Marina Oprea, Diana Miron, Elena Copuzeanu
04.09. – 05.09.2014

„Plan B” - performance
Obiectul, dragul nostru subiect. Arta este materială și atunci când este imaterială, căci corpul nostru este cel mai material dintre materiale. Obiectul generează atitudinea sau atitudinea generează obiectul? Unde între aceste două mari concepte ne situăm noi, artiștii, atotștiutorii? De ce traducem ideea într-un „scaun”? De ce transformăm un „scaun” într-o idee? Cunoaștem un Univers, iar lui nu-i pasă.
Artiste: Adina Mocanu, Alexandra Sand, 16.09.2014

„Facebook Gallery”
Conceptul proiectului Facebook Gallery a pornit de la un fapt real al prezentului: cel mai simplu mod de a expune o idee în prezent este prin intermediul internetului și respectiv al Facebook-ului (cea mai folosită platformă online din România).
Artiști: Alina Anca, Vlad Anghel, Tristan Daniel Nicolas, Rio Rio
18.09. – 16.09.2014

„That's thirty minutes away. I'll be there in ten!”
Proiectul artistelor Adina Mocanu și Alexandra Sand vorbește despre *shortcut*-urile din artă, despre traseu, despre aspirații - prin fotografie, video și obiect. Totodată, expoziția prezintă și granițele fine dintre conceptele de *public space* și *personal space*, asa cum sunt delimitate ele astăzi.
Artiști: Adina Mocanu, Alexandra Sand, 18.10. – 19.11.2014

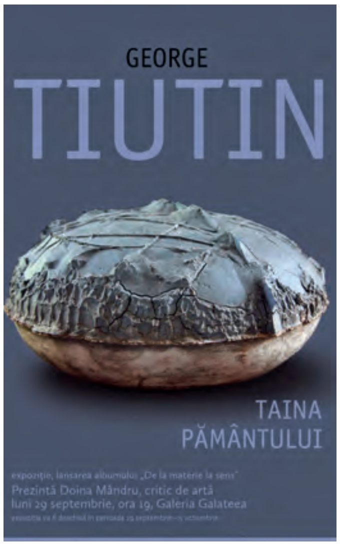
Galeria GALATEEA
Calea Victoriei nr.132
www.galateeagallery.com

„Sunetul Ceramicii / Fantezii sonore pentru artă ceramică, performeri și public” –
Performance: Irinel Anghel, Darie Nemeș-Bota.
Artiști: Adela Bonaț-Mărculescu, Mana Bucur, Maria Cioată, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Iudith & Gheorghe Crăciun, Mariana & David Olteanu, David Olteanu jr., Aniela Ovadiuc, Romana Mateiaș, Cristina Popescu Russu, Ioana Șetran
„Fiecare obiect din expoziție are un sunet ascuns. El se cere descoperit, însuflețit. Materialele ceramice își au propria lume sonoră conținută în aparenta fragilitate ce poate vibra în mâinile celor care o caută. Este o expoziție vizual-sonoră, în care formele alese prilejuiesc întâlniri cu sonoritați și construcții muzicale originale, inedite.”
Curatoare: Cristina Popescu Russu, Irinel Anghel
23.05. – 16.06.2014

Ioana Sisea și Franz Galo – „Disimulare” – ceramică, video
„Expoziția propune o desfășurare vizuală a plurivalenței ființei umane, o dezbatere sinceră despre recunoaștere și asumare” (Raluca Baloiu)
Curatoare: Raluca Băloiu
01.08. – 01.09.2014

„C.A.R” – ceramică
Expoziția este propusă pentru participare la Contemporary Art Ruhr 2014 și este deschisă în cadrul evenimentului *Arte în București.*
Artiști: Ioana Șetran, Vasile Cercel, Gherghina Costea, Nicolae Moldovan, Romana Mateiaș, Cristina Popescu Russu, Adela Bonaț-Mărculescu, Daniela Făiniș, Georgiana Cozma, Aniela Ovadiuc, Cristina Bolborea.
Curatoare C.A.R. pentru Galateea: Cristina Popescu Russu
04.09. – 25.09.2014

George Tiutin - „Taina pamântului” –
In memoriam George Tiutin, expoziție de ceramică și lansarea albumului *De la materie la sens*
Curatoare: Doina Mândru
19.09. – 15.10.2014



„TransForm” – ceramică
Artiști: Rafael Pérez, Ioana șetran, Andrea Éva Sz cs, Anthony Edwin Stellaccio, Daniela Făiniș, Bianca Boeroiu, Gudrun Kainz, Kamila Szczesna, Lilianne Milgrom, Monika Schoedel-Mueller, Simona Antoniu, Werner Bernhard Nowka.
Expoziția se construiește în jurul metamorfozării unui concept prin formă cu nota specifică dată de limbajul artistic personal sau tehnica abordată.
Curatoare: Georgiana Cozma, Adela Bonaț-Mărculescu
21.10. – 18.11.2014

„Student 2014” – ceramică, sticlă, metal
O incursiune în timp a activității depatamentului de la începutul existenței acestuia până în actualitate, expunând la Galateea lucrări ale studenților din Departamentul / Ceramică / Sticlă / Metal.
Curatoare: Gherghina Costea
04.11. – 14.11.2014

Galeria 15 DESIGN – HANUL CU TEI
http://tei15design.wordpress.com

„Urban D-Fusion” - bijuterii
O colecție surprinzătoare de piese din argint masiv sau argintate, cu un *look* cat se poate de modern, inspirat de geometria orașului.
29.05. – 03.06.2014

„…Alb… negru… LABIRINT” – pictură, grafică, design
LABIRINTUL… joc și experiment, tentație și rătăcire, realitate și infinită imaginație… un traseu necenzurat de sensuri sau direcții, printre lucrări de pictură, grafică și design.
Artiști: Sorin Ștefănescu, Alina Manole, Gabriel Romulus Manole
05.06. – 17.06.2014

Panteleymon Arnaudov - „Reconstituiri”
Expoziție de sticlă organizată în cadrul proiectului *PN II IDEI, Hărțile Timpului – Comunități Reale – Lumi Virtuale – Trecut Experimentat.*
Curatori: Dan Popovici, Ionel Cojocariu, Ioana Stelea
01.07. – 11.07.2014

Ruth Oren - „Întâlniri: București – Yafo / București – Haifa” - fotografie
Inițiate din analogii vizuale, fotografiile au ca temă diferite imagini urbane, prin care Ruth Oren încearcă să creeze un spațiu unitar pentru identitatea ei spirituală definită pe două coordonate: română și israeliană.
27.09. – 10.10.2014

Galeria ATELIER 35
Str. Șelari nr.13
www.atelier35.eu

Dana Andrei, Coate - Goale - „N-avem ce face cu moștenirea aceasta”
Footage video capturat de la nivelul privirii statuilor. Structuri geometrice care ies din raza camerelor de supraveghere „Proiectul explorează spațiul public ca zonă de intersecție între timp și privire. Timpul ca alunecare și amestecare a trecutului-prezentului-viitorului și privirea ca proiecție a unei suspiciuni generalizate.” (Larisa Crunțeanu)
04.09. – 01.12.2014

Sala TIPOGRAFIA
Str. Băiculești nr. 29
www.recombinat.ro

„Sculptura 2014”
Expoziția departamentului Sculptură, al UNArte București, anul de licență, promoția 2014 și profesorii lor
Coordonator: Dup Darie
Asistent: Cristian Raduță
14.07. – 17.08.2014

„Arte în București” –
Artiști: Victoria și Marian Zidaru, Dup Darie, Mircea Roman, Ana Zoe Pop, Sorin Maxim, Lorand Lazăr, Mihai Teodorescu, Laurențiu Mogoșanu, Titi Ceară, Andrei Marina
Curatori: Victoria & Marian Zidaru, Elena & Marcel Scutaru
28.08. – 25.09.2014

„Neuron – Re-Animare” – instalație / video
Expoziția face parte din evenimentul Bucharest Print Biennale 2014.
Artiști: Vlad Basarab, Andrei Ciubotaru, Dragoș Neagoe
09.10. – 12.10.2014

Nightfall Reszegh Botond și Dragoman Gyorgy - pictură
Din 14.10.2014

„Early adopter” – pictură
Artiști: Aaron van Erp, Lapo Simeoni, Dario Carratta
Curatoare: Carola Chișiu
07.11 – 30.11.2014

BUZĂU

GALERIILE DE ARTĂ ION ANDREESCU
B-dul Nicolae Bălcescu, Bl. Crinul Alb, parter
http://www.uapbuzau.ro/

Corneliu Vasilescu - pictură
01.06. – 31.07.2014 (etaj)

Grigore Popescu - pictură
01.06. – 31.07.2014 (parter)

„Bienala de arte vizuale Ion Andreescu”, ediția a IX-a
Curator: Valeriu Șușnea
17.10. – 22.11.2014

CONSTANȚA

Galeria ION NICODIM
Pavilionul expozițional Mamaia

Anamaria Avram - „Senzitiv” - pictură
17.06. – 26.06.2014

„S-a întâmplat în Varna” – pictură, fotografie, ceramică
Artiști: Ioana Cavinia Streinu, Flavia Lupu, Gheorghe Fărcășiu, Alfred Ipser, Eusebio Spânu, Florentin Sârbu, Horia Fărcășiu
24.09. – 25.10.2014

Victor Rădulescu – pictură
17.10. – 20.11.2914

CRAIOVA

Galeria ARTA
B-dul Unirii nr. 12
http://www.uapcraiova.go.ro/

„Cotidian” – **Lucian Liciu, Nicoleta Liciu Gribincea** - pictură
01.06. – 15.06.2014

Mihai Cârstea - „Cutreierând prin țară” - pictură
16.06. – 30.06.2014

Adriana Marcea - „Lumea ca tablou” - pictură
01.07. – 15.07.2014

Adrian Stoenică - „Peisaje” - pictură. 16.07. – 30.07.2014

Cristian Volcinschi - „Imagini” - acuarelă
01.08. – 15.08.2014

Constantin Niculescu - „Peisaje” - pictură
16.08. – 30.08.2014

Lucian Irimescu, Elena Gheorghiu - „Experimente picturale" - gravură, pictură
01.09. – 15.09.2014

Aurora Speranța Cernitu, Gabriela Boangiu - „Antropolocus" –
pictură și lansare de carte
16.09. – 30.09.2014

„Salonul de artă" –
pictură, sculptură, grafică
01.10. – 15.10. 2014

Burlan Emilia – pictură
16.10. – 31.10.2014

Gabriel Bratu - „Bratu '85" -
grafică satirică
01.11. – 15.11.2014

„Artiști bulgari invitați în România" - pictură, sculptură
16.11. – 30.11. 2014

Dan Dimulescu - „Peisaje" -
pictură
01.12. – 15.12.2014

Cornelia Petrescu - „Grafica"
16.12. – 30.12.2014

DEVA

Galeria de ARTĂ FORMA
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
www.uapdeva.ro

Adrian Samson - pictură
Curator: Torino Bocaniciu
26.05. – 12.06.2014

„ProfArt" - arte vizuale
Curatoare: Adriana Cănija Popa
13.06. – 27.06.2014

„Parcul Natural Grădiștea Muncelului / Cioclovina – Natura contează! Protejează și salvează!" - fotografie
Curatoare: Andreea Cristina Rudolf
28.06. – 06.07.2014

Tiberiu Balazs & Drăgălin Vasiloni – pictură și sculptură
Curator: Tiberiu Balazs
07.07. – 17.07.2014

„Simpozionul Internațional de Artă din Masivul Retezat",
ediția a IX-a
Lucrări ale studenților
de la Universitatea de Arte
„George Enescu" din Iași și ai
Academiei de Muzică, Teatru
și Arte Plastice Chișinău
18.07. – 10.09.2014

Ioan Șeu – pictură și sculptură
11.09. – 16.10.2014

Mihai Panaitescu - „Sinestezia" –
fotografie. 17.10. – 24.10.2014

Cristina Buzamet, Cornelia Gherlan - „Structuri suprapuse" –
mozaic și pictură
Curator: Torino Bocaniciu
25.10. – 06.11.2014

John Pârva - „Organik" - pictură
Curator: Torino Bocaniciu
07.11. – 17.11.2014

Andrei Rosetti, Radu Igna - „Calea apelor", „La strada" -
pictură, obiect
Curator: Andrei Rosetti
18.11. – 04.12.2014

Dan Ban - „Portret" - pictură
Curator: Torino Bocaniciu
05.12. – 21.12.2014

„Emergent"
Salonul artelor vizuale
al Filialei UAP Deva
Curatoare: Doina Reghiș Ionescu
22.12. – 15.01.2015

GALAȚI

Galeria de Artă NICOLAE MANTU
Str. Domnească nr. 22

Simona Pascale, Relu Angheluță - „Universul feminin" –
artă textilă, sculptură
Curatoare: Gabriela Dănilă
02.06. – 21.06.2014

„Artiști brăileni" –
pictură și sculptură
Curatoare: Gabriela Dănilă
23.06. – 12.07.2014

Daniela și Lucian Drăgușin - „Colecții și colecționari" -
pictură
Curatoare: Gabriela Dănilă
14.07. – 02.08.2014

Florian Doru Crihană - „21 de secole și Sfârșitul lumii" - pictură
Curator: Ioan Murariu Neamț
04.08. – 23.08.2014

„Salonul de toamnă al Filialei UAP Galați" -
pictură, grafică, sculptură
Curator: Ioan Murariu Neamț
08.09. – 27.09.2014

Grupul „Athanor" -
grafică, sculptură, ceramică mică
Curator: Eduard Costandache
25.08. – 06.09.2014

„Salonul de caricatură" -
grafică, pictură
Curatoare: Gabriela Danilă
25.08. – 06.09.2014

„Toamna la Galați"
Curator: Aurel Manolache
08.09. – 27.09.2014

Aurel Manole, Antonio Palie Romeo - „Semn iconografic" –
pictografie și pictură
Curator: Aurel Manole
29.09. – 18.10.2014

Enache Radu Cristian - „Expoziția 19" – grafică
Curatoare: Gabriela Danilă
20.10. – 08.11.2014

Victorița Truță - „Simbioza (între Orient și Occident)" -
grafică și linogravură
Curator: Aurel Manole
10.11. – 29.11.2014

Cristian Radu -
pictură și tehnică mixtă
Curator: Ioan Murariu Neamț
01.12. – 20.12.2014

„Salonul de iarnă al artiștilor plastici gălățeni" -
pictură, grafică, tehnică mixtă,
sculptură
Curator: Aurel Manole
22.12. – 10.01.2015

HUNEDOARA

GALERIA DE ARTĂ A MUNICIPIULUI HUNEDOARA
Str. George Enescu nr. 6

„Hunedoara 130 de ani, 1884 – 2014" – pictură, fotografie
Artiști: Tiberiu Balazs, Sanda Bocaniciu, Torino Bocaniciu, Dan Ion Cîrjoi, Daniela Csiri, Tiberiu Fazakas, Constantin Găină, Victor Ioan, Matei Mircioane, Cristea Mircioane, Silvia Petre, Pichiu Dan, Radu Roșian, Florin Scurtu
Curator: Dan Vifor Pichiu
14.06. – 15.07.2014

Cornelia Gherlan - „Structuri suprapuse" – pictură
Curator: Radu Roșian
17.07. – 26.08.2014

Mihai Panaitescu - „Timpuri sinestezice" - fotografie
Curator: Tiberiu Fazakas
28.08. – 23.09.2014

Tiberiu Fazakas - „Anotimpuri" -
grafică
Curator: Roșian Radu
26.09. – 29.10.2014

Adorian Vică Tilă - „Timp, Număr, Semn" - *performance*, grafică
Curator: Radu Roșian
01.11. – 05.12.2014

„Salonul de iarnă", ediția a V-a -
pictură, grafică, fotografie
Artiști: Tiberiu Balasz, Ion Bobeică, Torino Bocaniciu, Daniela Csiri, Dan Ion Cîrjoi, Tiberiu Fazakas, Constantin Găină, Ioan Victor, Cristea Mircioane, Dan Pichiu , Radu Roșian, Florin Scurtu, Sztrharszky Ernest
Curator: Pichiu Dan Vifor
09.12. – 31.12.2014

IAȘI

Galeriile de Arta TONITZA
Str. Lăpușneanu nr. 7-9
www.uapriasi.ro

Bogdan Marcu - „Us and them" -
pictură și obiect
01.06. – 30.06.2014

„Asociația TRANZIT" - arte vizuale
Proiect organizat de Asociația Tranzit din Iași.
10.06. – 30.06.2014

Drăgan Gheorghe – sculptură
01.07. – 10.07.2014

Andreea Macovei - „Old and New Review" – pictură
10.07. – 20.07.2014

„Empatii de o parte și de alta a Prutului", ediția a IV–a
20.07. – 31.07.2014

„Piața Unirii, piața Artelor" -
expoziția taberei de pictură și sculptură cu același nume ce avut loc sub egida F.I.E., desfășurată în perioada 19-29 iunie 2014
Curatoare: Andreea Macovei
01.08 – 10.10.2014

„ARTIS 2014" - expoziție-concurs cu artiștii membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din România – Filiala Iași
Organizatoare: Andreea Macovei
10.10 – 31.10.2014

Dragoș Pătrașcu - „Călătoria"
Proiectul „Călătoria" este prima expoziție personală de anvergură pe care artistul ieșean Dragoș Pătrașcu o deschide la Iași după 30 de ani. Expoziția se va desfășura simultan în Galeriile Tonitza, Theodor Pallady și Cupola.
01.11. – 20.11.2014

Ioana Palamar - pictură
01.12. – 10.12.2014

Dominte Merișor - pictură
10.12. – 20.12.2014

Galeriile de Artă CUPOLA
Str. Cuza Vodă nr. 2

Romeo Ionescu - „Refresh" - pictură
Comunicând maturitate artistică și valorificând potențialul creativ, plasticianul retrasează rigorile compoziției clasice în profunzimi de mare forță și subtilitate oferind publicului interpretări artistice inedite care readuc în actualitate amintiri din universului magic al copilăriei.
01.06. – 20.06.2014

Minodora Dobrovăț - „Bâzgă" - grafică
20.06. – 30.06.2014

Elena Sâmburic - „Tensiuni cromatice” - pictură
Plastician cu un palmares internaţional redutabil şi cu o bogată experienţă artistică, artista prezintă iubitorilor de artă o inedită colecţie de lucrări.
01.07. – 10.07.2014

Lily Popa - „Semnele timpului” - pictură
10.07. – 20.07.2014

„Piaţa Unirii, piaţa Artelor” - expoziţia taberei de pictură şi sculptură cu acelaşi nume ce avut loc sub egida F.I.E. desfăşurată în perioada 19-29 iunie 2014
Curatoare: Andreea Macovei
20.07. – 31.07.2014

Elena Floareş - „Cojenel” - pictură
01.08. – 10.08.2014

„Cult şi cultură” - arte vizuale
10.08. – 31.08.2014

Angela Crengăniş - pictură
01.09. – 20.09.2014

„Bridges” - expoziţie de artă contemporană, a studenţilor facultăţii de arte vizuale a Universităţii „Artistotel”, din Thessaloniki, Grecia
Curatoare: Valentina Druţu
20.09. – 30.09.2014

„O lună plină de artă contemporană”
În luna octombrie, Galeria de Artă Cupola Iaşi prezintă o serie de evenimente ce fac parte din programul *O lună plină cu artă contemporană*, aflat la a doua ediţie. Proiectele reunite în cadrul evenimentului sunt propuse de un grup de artişti ieşeni şi prezentate într-un număr de patru expoziţii de pictură şi desen.

„Acasă”, ediţia a III-a
Artişti: Eugen Alupopanu, Marinela Botez, Sabina Borhan, George Cernat, Claudiu Ciobanu, Adrian Crâşmaru, Elena Gheorghiţă-Vornicu, Rodica Grosu-Crâşmaru, Petru Păduraru, Ovidiu Sabie, Mihai Taraşi
02.10. – 08.10.2014

Rodica Grosu-Crâşmaru - „Echilibru – Dezechilibru” - pictură
(09.10. – 16.10.2014)

„PUNCT(EU)L” – pictură, desen
Artişti: Eugen Alupopanu, Marinela Botez, Dragoş Bojin, Claudiu Ciobanu, Oana Ciobotaru, George Cernat, Adrian Crâşmaru, Ciprian Croitoru, Ştefan Coman, Andreea Dascălu, Alexandra Narcisa Floarea, Maria Gheorghiţă-Vornicu, Rodica Grosu-Crâşmaru, Petronela Iacob, Titus Ivan, Andreea Macovei, Andrei Morteci, Ana Maria Negară, Florin Petrachi, Mitruţ Peiu, Ioan Pricop, Valeriu Stăncescu, Mircea Tofan, Andrei Tudoran, Daria Voronina
17.10. – 23.10.2014

Adrian Crâşmaru - „La bună vedere!” - pictură
Curatori: Adrian Crâşmaru, Claudiu Ciobanu
24.10. – 31.10.2014

Dragoş Pătraşcu - „Călătoria”
Galeriile „Nicolae Tonitza”, „Theodor Pallady” şi „Cupola”.
01.11. – 20.11.2014

„Salonul profesorilor de arte vizuale”
20.11. – 30.11.2014

„Expoziţia taberelor”, ediţia a II-a - expoziţia artiştilor ieşeni ce au participat la tabere de creaţie în anul 2014
01.12. – 10.12.2014

Alina Mardare - pictură
01.12. – 10.12.2014

Mariea Boz - pictură
01.12. – 10.12.2014

Galeria de Artă THEODOR PALLADY
Str. Lăpuşneanu nr. 7-9

„Erotica” - expoziţie de artă contemporană cu tematică erotică la care participă artişti de renume invitaţi şi o selecţie de studenţi ai Universităţii de Arte „George Enescu” Iaşi
Curator: Dragoş Pătraşcu
01.06. – 10.06.2014

Viorica Botezatu - „Necuprins” - pictură
10.06. – 10.06.2014

Gabriel Gleorghiu, Lucian Smău - „Ilustraţii la un poem interior” - pictură şi sculptură
20.06. – 20.07.2014

Nicoleta Şurubaru-Bida - „Ilustraţii” - grafică
20.07. – 10.08.2014

Coţovanu Mihai - pictură
01.09. – 10.09.2014

Raluca Hreniuc, Leonard Curpăn - „Stai calm, gândim noi pentru tine” - pictură şi sculptură
10.09. – 20.09.2014

„Expoziţie internatională de grafică”, ediţia I
Curatori: Mihai Pamfil, Ilie Krasovschi
20.09. – 05.10.2014

„ARTIS 2014” - expoziţie-concurs cu artiştii membri ai Uniunii Artiştilor Plastici din România – Filiala Iaşi
Organizatoare: Andreea Macovei
10.10. – 31.10.2014

Dragoş Pătraşcu - „Călătoria”
Galeriile Nicolae Tonitza, Theodor Pallady şi Cupola
01.11. – 20.11.2014

Cosmin-Mihai Iaţeşen - sculptură
20.11. – 31.11.2014

Marcel Cahniţă – arte vizuale
01.12. – 10.12.2014

Florin Teodorescu – pictură
10.12. – 20.12.2014

ORADEA

Galeria de ARTE VIZUALE
Calea Republicii nr. 15

„ARC 10” - pictură, arte decorative, modă, scenografie şi design
Expoziţia absolvenţilor Facultăţii de Arte de Vizuale (ciclul de studii cu 4 şi 5 ani), promoţia 2004.
Coordonatori: Ramona Novicov, Mihaela Tătulescu, Adrian Peter, Radu Tîrnovean
06.06. – 16.06.2014

Dario Barin – „Venice outlet” - fotografie
Eveniment cultural de artă, poezie şi muzică „O seară veneţiană la UAP”, organizată de Centrul Italian „Leonardo da Vinci” Veneţia şi Filiala UAP Oradea.

Eugenia Drăgoi – „Mandale şi Peceţi” - pictură
01.10. – 14.10.2014

Stela Marta – „Armonia culorilor” - pictură
15.10. – 30.10.2014

„Cartografii Subterane” - pictură
Artişti: Tudor Frâncu, Radu Hangan, Ieronim Moruţ
31.10 – 14.11.2014

„Salonul Municipal de Artă Oradea 2014” - arte vizuale
La Muzeul Ţării Crişurilor participă membrii Filialei UAP Oradea şi artişti vizuali din oraş şi judeţ.
Curator: Aurel Chiriac
15.11. – 15.12.2014

„Târg de Artă de Crăciun”
Participă membrii Filialei UAP Oradea şi plasticieni (artă şi handmade).
Curator: Radu Târnovean
16.12. – 24.12.2014

PIATRA NEAMŢ

Galeria de Artă LASCĂR VOREL
Piaţa Ştefan cel Mare nr. 15
www.uapneamt.ro

Florin Teodorescu - pictură
01.06. – 14.06.2014

„Artă Plastică Nemţeană 2014” - pictură, sculptură
Curator: Ştefan Potop
15.06. – 30.06.2014

Ofelia Huţul – „Memoria locurilor” – pictură
01.07. – 14.07.2014

Mariea Boz – „Sinteze” - pictură
01.07. – 14.07.2014

Romeo Ionescu – pictură
15.07. – 15.08.2014

Mircea Titus Romanescu - pictură
01.09. – 30.09.2014

„Victor Brauner” - pictură, sculptură, fotografie
Expoziţia taberei „Victor Brauner“, ediţia a III-a.
Curator: Ştefan Potop
01.10. – 14.10.2014

Dumitru Bezem – pictură
15.10. – 31.10.2014

Mihai Cuşmir – pictură
01.11. – 15.11.2014

Arcadie Răileanu - pictură
15.11. – 30.11.2014

„Salonul de iarnă al Filialei” - arte vizuale
01.12. – 31.12.2014

PLOIEŞTI

GALERIA DE ARTĂ
Str. Piaţa Victoriei nr. 4

Emanuela Ceapă - pictură
13.06. – 25.06.2014

Vasile Corlăţan – „Descindere către microuniversuri” - pictură, grafică
26.06. – 09.07.2014

„Filiala Ploieşti” - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
10.07. – 03.09.2014

Florica Ionescu - pictură
04.09. – 17.09.2014

Marcel Bejgu – „Peisaj de Toamnă” - pictură
18.09. – 01.10.2014

Romeo Andronic - grafică, ilustraţie de carte
02.10. – 15.10.2014

„Dan Platon” - Tabăra internaţională de creaţie, ediţia a IX-a
Artişti: Sterică Bădălan, Veniamin Caminschi, Alina Deaconu, Andreea Hereşanu, Valeriu Herţa, Dragoş Minculescu, Tseveta Petrova, Barbara Brigita Popa, Ion Radu, Gabriela Trlynkler
Organizatoare: Casa de Cultură „Ion Luca Caragiale”
16.10. – 29.10.2014

Ștefania și Marius Stro – sculptură lemn, metal
30.10. – 12.11.2014

„Salon de Toamnă” – pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Artiști: Dan Alexiu, Cristian Anghel, Maria Băbușanu, Lita Bădulescu, Ligia Bălaj, Ana Maria Bărbos, Marcel Bejgu, Beniamin Caminschi, Emanuela Ceapă, Corneliu Cubleșan, Alina Dumitrescu, Marilena Gheorghiță, Elena Iancovici Endrjievschi, Mihaela Ilie, Florica Ionescu, Filip Kollo, Mihaela Laslo, Constantin Mazuru, Daniela Moraru, Adrian Nicolae, Lidia Nicolae, Miltiade Nistoroiu, Ana Oprișoreanu, Valter Paraschivescu, Ovidiu Paștina, Virgil Potârcă, Camelia Profirescu, Tiberiu Sadet, Valeriu Scărlătescu, Geanina Sfinteș, Ion Șinca, Elisabeta Stănciulescu, Speranța Ștefănescu, Florin Șuțu, Mihaela Teodorescu, Maria Urian, Emil Craioveanu, Loredana Ene, Mihail Lupu, Dragoș Minculescu, Victor Munteanu, Alice Neculea, Ioana Neculea, Constantin Ionescu, Mihail Manta, Liliana Marin, Lucreția Milea, Mariana Grumăzescu Voicu, Iustin Bratu, Alfred Dumitriu, Vlad Dumitriu, Nicolae Lupu, Ștefan Macovei, Cristina Russu
13.11. – 26.11.2014

Adrian Brăileanu, Liliana Marin, Mihaela Laslo - sticlă, ceramică, panouri decorative
27.11 – 10.12.2014

Mina și Iulia Ignat - grafică, artă decorativă
11 – 28.12.2014

Mihaela Ilie - pictură
29.12.2014 – 14.01.2015

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă ARTEX
Str. Calea lui Traian nr. 114, Bloc L, Centru, parter
http://www.uapvalcea.ro/

„Ipostaze contemporane” - pictură
Artiști: Horea Cucerzan, Doru Drăgușin, Alexandra Meiloiu, Consuela Meiloiu, Tudor Meiloiu, Marin Răducu, Irina Sava, Nicolae Sava, George Savu, Leo Van Sluis, Eduard Stoenică, Adrian Tarta, Rodica Tarta
Curator: Ion Barbu
16.05. – 05.06.2014

Constantin Calafeteanu - pictură
Curatoare: Luiza Barcan
06.06. – 06.07.2014

Georgiana Poenaru, Sanda Aurelia - „Accente” - pictură
07.07. – 25.07.2014

„Salonul județean de artă” - Artiști: Sanda Aurelia, Traian ștefan Boicescu, Ion Mielcioiu Boștină, Mihai Chitu, Viorica Drăghici Ciorâță, Ion Cornea, Corina Croitoru, Emil Darie, Daniela Deaconu, Victoria Dedu, Gheorghe Dican, Marcel Duțu, Maria Gaghel, Andreea Hereșanu, Irina Ionescu, Constantin Neacșu, Sergiu Plop, Georgiana Poenaru, Olga Popescu, Tudor Popescu, Carina Rusu, Claudiu Schiteanu, Cristian Sima, Ramona Slug, Daniel Stancu, Mihaela Tatulescu, Radu Târnovean, Angela Tomaselli, Petti Velici, Ioana Zinelli
26.07. – 11.09.2014

„Prieteni” - pictură
12.09 – 16.10.2014

Olga Popescu - pictură
17.10. – 30.10.2014

Ramona Slug - arte vizuale
31.10. – 20.11.2014

Călin Raul Anton, Gheorghe Dican, Vasile Soponariu - pictură, sculptură
21.11. – 18.12.2014

„Târgul de Artă”
19.12.2014 – 09.01.2015

SATU MARE

GALERIA DE ARTĂ
Piața 25 Octombrie nr. 5

„Contemp.ART” - arte vizuale
Curator: Eugen Munteanu
01.09. – 29.09.2014

„Expo ART” - arte vizuale
Curator: Eugen Munteanu
01.10. – 28.10.2014

„Peisaj” - arte vizuale
Participanți:10 artiști membri ai Filialei UAP Satu Mare și invitați
Curatori: Lazin Csaba, Liviu Paul
01.11. – 30.11.2014

„Însemn alb” - arte vizuale
Salonul de iarnă al Filialei UAP Satu Mare
Curatori: Lazin Csaba, Liviu Paul
01.12. – 23.12.2014

SFÂNTU GHEORGHE

Galeria CASA CU ARCADE
P-ța Libertății nr. 7
www.spmmia.blog.com

Ádám Zayzon - sculptură
24.06. – 14.07.2014

„ScenArt” - arte vizuale
Expoziția studenților din Facultatea de Arte și Design, Universitatea de Arte din Târgu Mureș
12.09. – 03.10.2014

Béla Kiss, István Petrovits - pictură, sculptură. Expoziție retrospectivă
10.10. – 31.10.2014

István Holicska - pictură
04.11. – 29.11.2014

Barna Éltes - sculptură
04.12. – 27.12.2014

SIBIU

GALERIA DE ARTĂ
Piata Mare nr.12

„FITS” - pictură, sculptură, artă decorativă
Curatoare: Marcela Sandu Froman
01.06. – 20.06.2014

Ilie Mitrea – „Avortoni contemporani” - pictură
Curator: Marius David
04.07. – 29.07.2014

Ilie Mitrea – „Avortoni contemporani” - pictură
Curatoare: Olimpia Tudoran Ciungan
01.08. – 20.08.2014

„Salonul de Toamnă” - pictură, sculptură, artă decorativă
Artiști: Cristina Abrihan, Gavril Abrihan, Cristina Aftenie, Tudorel-Călin Baciu, Nicolae Barcan, Daniela Bădilă, Ioan Cândea, Horia Ciontea, Maria-Tereza Coatu, Olimpia Sipeanu Coman, Ion Constantinescu, Veronica Cordali Costea, Marius David, Eugen Dornescu, Crina Oprean Fetecău, Florin Fota, Marcela Sandu Froman, Anca Diana Giura
Curator: Ioan Tămâian
01.09. – 26.09.2014

Romeo Moldovan – „Bijuteria din interior” - sculptură și sculptură
Curator: Ioan Cândea
01.10. – 15.10.2014

Cristina Gloria Oprișa, Kalman Sztrharszky – „Expoziție FOTOGRAFICĂ” - grafică și fotografie
Curatoare: Olimpia Sipeanu Coman
15.10. – 10.11.2014

Marius Sipeanu Coman, Oana Sipeanu Coman - pictură și fotografie
Curatoare: Olimpia Tudoran Ciungan
10.11. – 29.11.2014

„Salonul de Iarnă” - pictură, grafică, sculptură, ceramică, textile
Curator: Ioan Tămâian
01.12. – 24.12.2014

SLOBOZIA

Galeria ARCADIA
Str. Matei Basarab nr. 22

Simona Pascale - pictură, design vestimentar
Curator: Gheorghe Petre
18.02. – 12.03.2014

„Atitudini contemporane” - pictură, grafică, sculptură
Curator: Dan Truică
13.03. – 30.03.2014

„Valul grecesc” - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Expoziția taberei de creație Truică Art Grecia
Curator: Dan Truică
01.04. – 20.04.2014

„Artă plastică pentru ialomițeni” - pictură, grafică, sculptură, decorative. Salonul de primăvară, ediția I
Curator: George Cătălin Petre
23.04. – 23.05.2014

Andreia Dinu, Gabriela Dinu - „Atelier” – pictură, textile
Curator: Gheorghe Petre
24.05. – 30.06.2014

„Noi membri ai U.A.P Ialomița” - pictură, grafică, ceramică
Curator: Gheorghe Petre
06.08. – 02.09.2014

Șerban Ștefan - pictură
Curator: George Cătălin Petre
03.09. – 30.09.2014

„Artă plastică pentru ialomițeni” - pictură, grafică, sculptură, ceramică, textile. Salonul de toamnă, ediția a II-a
Curator: George Cătălin Petre
01.10. – 29.10.2014

SUCEAVA

Galeria ION IRIMESCU
Str. Ciprian Porumbescu nr. 1

„Artnatura” - pictură, grafică
Expoziția membrilor Filialei UAP Suceava
Curatoare: Oana Ruxandra Hrișcă
18.06. – 20.07.2014

„Trei generații” - pictură, tapiserie, grafică
Artiști: Camelia Rusu Sadovei, Pușa Pâslaru, Eugenia Goraș, Viorica Moruz
Curatoare: Pușa Pâslaru, Camelia Rusu Sadovei
22.07. – 06.09.2014

Andreea Rus – „In light III” - pictură
Curatoare: Lucia Pușcașu, Sabina Fânaru
09.09. – 15.10.2014

CITY GALLERY
Str. Calea Unirii nr. 27 B

Pușa Pâslaru și grupul Micii Picasso – pictură
Curatoare: Pușa Pâslaru
30.05. – 28.06.2014

„Concret și imaginar" - pictură, grafică, tapiserie
Expoziție de grup și lansarea albumului de artă Anuala 2013
Curatori: Lucia Pușcașu, Niculai Moroșan
11.07 – 06.08.2014

„Clasic și modern - Tehnici de lucru ale tapiseriei parietale" - tapiserie
Curatoare: Lucia Pușcașu
07.08. – 10.09.2014

„Salonul de toamnă" - pictură, grafică
Expun membrii Filialei UAP Suceava
Curatoare: Camelia Rusu Sadovei, Lucia Pușcașu
21.10. – 19.11.2014

„Salonul Profesorilor de arte vizuale" - pictură, grafică, tapiserie
Expun membrii Filialei UAP Suceava.
Curatori: Camelia Rusu Sadovei, Iulian Asimionesei
20.11. – 31.12.2014

TÂRGU JIU

GALERIILE MUNICIPALE DE ARTĂ
Str. Traian nr. 27, parter

„Proiecte de arhitectură contemporană"
Participanți: studenți arhitecți gorjeni – OAR reprezentanța Gorj
Curatori: Doru Pasăre, Vasile Fuiorea
05.06. – 18.06.2014

„Culoare și lumină în arta plastică gorjeană" - acuarelă
Expoziția Taberei de Arte Vizuale Paralia
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea
19.06. – 02.07.2014

„Over the true line" - grafică
Artiste: Cristina Ploscariu, Mihaela Galenski
Curatori: Mihaela Cristea, Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
03.07. – 16.07.2014

Dorina Cioplea și Viorel Curt – „RăsTIMP" - pictură și grafică
17.07. – 30.07.2014

Petre Antonescu – „Arhitectura"
Expoziție omagială a arhitectului Petre Antonescu (1873-1965)
13.11. – 27.11.2014

Florin Hutium – „Mașina timpului trecut" - pictură
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu, Mihaela Cristea
27.11. – 03.12.2014

„Ora de pictură" - pictură
Participă elevii Palatului Copiilor Târgu-Jiu
Curatori: Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea, Georgiana Brandt, Florin Gheorghiu
04.12. – 11.12.2014

„Cadoul" - pictură, grafică, desen, sculptură
Participă membrii Filialei Târgu-Jiu a UAP din România
Curatori: Vasile Fuiorea, Mihaela Cristea, Florin Gheorghiu
11.12.2014 – 07.01.2015

TÂRGU MUREȘ

GALERIA DE ARTĂ
Palatul Culturii, parter

„Expoziția liceului de artă"
Curator: Zita Kolumban
30.05. – 08.06.2014

Incze Istvan și familia - pictură
Expoziție retrospectivă
Curator: Incze Botond
11.06. – 25.06.2014

Puskai Sarolta – infografică
Curator: Sarolta Puskai
27.06. – 20.07.2014

„MOMS"
Expoziție internațională
Curatoare: AnnamariaBonta
12.08. – 26.08.2014

Cezar Buliga – fotografie
01.09. – 15.09.2014

Eva Birtalan Vidra - email pe metal
17.09. – 19.10.2014

„Târg de Artă și Workshop"
Organizatori: Csagzi Magdolna, Fundația Bolyai, UAP Tg. Mureș
03.10.2014

„Arderea vrăjitoarei"
Curatori: Nagy Dalma, Mana Bucur
18.10.2014

„Expoziția anuală a Liceului de artă"
Curator: Kolumban Zita
21.10. – 01.11.2014

„ARTEAST"
Curator: Bartha Jozsef
03.11. – 23.11.2014

Adrian Chira & Dorel Morar
Curator: Adrian Chira
25.11. – 14.12.2014

„Salonul de iarna".
Curatori: Veer Renata, Caprita Petre
16.12.2014 – 05.01.2015

TIMIȘOARA

Galeria de Artă HELIOS
P-ța Victoriei nr. 6 (parter)

„Popas în câmpie" - pictură
Expoziția conține lucrări de pictură realizate în tabăra de creație de către artiștii plastici participanți, la pensiunea „Popasul Căprioarei" din localitatea Pădureni (Jud. Timiș) în perioada 1-11 septembrie 2013.
Artiști: Adriana Oancea Șuteu, Rodica Banciu, Ioan Mercea, Lucia Moise, Ecaterina Neagu, Constantin Catargiu, Lucia Preda, Nicolae Suciu, Gheorghe Dican, George Păunescu, Dacian Andoni, Vasile Fuiorea
Curator: Ioan Iovan
29.05. – 11.06.2014

Adriana Lucaciu – „Întrupări" - grafică, pictură
12.06. – 25.06.2014

Octavian Maxim - sculptură
Expoziție retrospectivă la 80 ani
26.06. – 09.07.2014

Valeriu Sepi – „a Sepi'art improvisation" - grafică
17.07. – 23.07.2014

„Timișoara văzută de artiști" - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Ioan Szekernyes
24.07. – 06.08.2014

Adriana Oancea Șuteu – „Între cer și pământ" - acuarelă
04.08. – 20.08.2014

„Povestiri și poezii pentru părinți și copii" - pictură, lansare de carte
Artiste: Georgeta Cocian, Ildiko Maroșan Micota
21.08. – 03.09.2014

Ecaterina Neagu – „Ipostazele peisajului" - pictură, grafică
04.09. – 17.09.2014

Mircea Popițiu – „Trepte spre cer – Între sacru și profan" - pictură
18.09. – 01.10.2014

Vasile și Aldona Pintea - pictură, bijuterii
01.10. – 15.10.2014

„3A" - pictură, grafică
Artiste: Lucia Moise, Lucia Preda, Păscuța Iovan
16.10. – 29.10.2014

„Aparent despre nori", „forme libere și mobile" - pictură, sculptură
30.10.2014 – 12.11.2014

„Cadoul" - pictură, grafică, sculptură, artă decorativă
Curator: Szekernyes Ioan
18.12. – 19.01.2014

VRANCEA

CENTRUL CULTURAL VRANCEA

„Focșani – NUD 2014" - arte vizuale
Artiști: Gheorghe Anghel, Cătălin Bădărău, Zamfira Bârzu, Călin Beloescu, Ilie Boca, Marius Crăiță Mândră, Elena Dumitrescu, Suzana Fântânaru Baia, Dorel Găina, Petru Lucaci, Valeriu Mladin, Liviu Nedelcu, Dragoș Pătrașcu, Mircea Roman, Eugen Săvinescu, Marilena Preda Sânc, Aurel Vlad
Curatori: Alexandra Titu, Liviu Nedelcu
04.07. – 20.07.2014

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEŞTI DIN STRĂINĂTATE

BERLIN

PLAN B/ BERLIN Gallery
Potsdamer Strasse 77 – 78,
Building G, Second Backyard,
www.plan-b.ro

Achraf Touloub – „Latent"
02.05. – 28.06.2014

Eugen Roşca – „Knife Seller"
04.07. – 02.08.2014

„Álmoskönyv!" – Expoziţie imaginată şi propusă de Victor Man după o ficţiune scrisă de Torsten Slama. Artişti: Ştefan Bertalan, Fülöp Antal Andor, Huszárik Zoltán, Incze Ferenc, Kancsura István, Miklóssy Gábor, Nagy Albert. 19.09. – 25.10.2014

Ciprian Mureşan
14.11.2014 – 24.01.2015

EMILIA SUCIU Gallery
Pforzheimer 120
http://www.galerie-suciu.de

BOCHUM

KunstART Project Gallery
Vormholzstraße 14b

„Zeche Zollverein" – Media Art Fair & Photo Special, Contemporary Art Ruhr 2014, 30.05. – 01.06.2014

„Sanaa", din cadrul „Zeche Zollverein" – Artişti (prin Galeria Kunst ART): Matei Crişan, Alexandru Paul Micloş, Ana Ştefania Andronic, Ioana Popa, Horea Ciontea. Curatoare: Doina Talmann Contemporary Art Ruhr 2014
24.10. – 26.10.2014

VIENA

FIVE PLUS ART Gallery
Argentinierstraße 41

„Travelling Lights" – Silviu Oravitzan, Ioan Nemţoi. Curatoare: Ana-Maria Altmann, 15.11.2013 – 09.02.2014

„Art con Tempo"
Artişti: Silviu Oravitzan, Ioan Nemţoi, Dacian Andoni, Cristian Sida, Horia Bojin, Ion Mândrescu. Curatoare: Ana-Maria Altmann. 14.02. – 07.03.2014

„The artists's golden hand" – Mihai Zgondoiu. Curatoare: Ana-Maria Altmann, Silvia Müllegger,
21.03. – 03.05.2014

Valeriu Mladin. Curatoare: Ana-Maria Altmann, 09.04. – 19.05.2014

„Fly over!" – Loretta Stats. Curatoare: Ana-Maria Altmann. Asistentă curatoare: Silvia Müllegger
09.05. – 16.06.2014

„Sommerfeeling" – Artişti: Dacian Andoni, Nicu Coşniceru, Ioan Mandrescu, Ioan Nemţoi, Silviu Oravitzan, Vladimir Şetran, Cristian Sida, Loretta Stats, Mihai Zgondoiu, Ana Wagner, Doina Ionescu. Curatoare: Ana-Maria Altmann, 25.06. – 20.09.2014

„La Isleta" – Constantin Pacea
Curatoare: Ana-Maria Altmann şi Silvia Müllegger, 10.10. – 14.11.2014

LOS ANGELES

MIHAI NICODIM Gallery
3143 S. La Cienega Blvd, Unit B
www.nicodimgallery.com

NEW YORK

ANA CRISTEA Gallery
521 West 26th Street New York
www.anacristeagallery.com

„Rx for Viewing" – Grant Foster & Jesse Wine, 15.05. – 08.06.2014

„Begotten, Not Made" – Nicola Samori, 14.06. – 19.07.2014

„Medium" – Gina Magid
11.09. – 25.10.2014

„I Can't Sing but I Do, I Can't Dance but I Do, I Can't Paint but I Do" – Jugoslav Mitevski
30.10. – 06.12.2014

PARIS

AMARICA Gallery
21, rue Washington
http://galerie-amarica.fr/

Felix Aftene
22.05. – 13.06.2014

Anne de Varennes
Expoziţie permanentă

ZÜRICH

BARBARA SEILER Gallery
Anwandstrasse 67
www.barbaraseiler.ch

Marc Nagtzaam, Koenraad Dedobbeleer, Katja Mater & Batia Suter, 01.02. – 29.03.2014

„I mad this in the studio with a spoon"
Artişti: Sarah Conaway, Georg Gatsas, Katja Mater. 12.04. – 07.06.2014

„According to Klee the artist should create like nature" – Marijn van Kreij
13.06 – 17.07.2014

„XX Drawings in a Straight Line" – Marijn van Kreij
18.09. – 21.09.2014

„Apetit fair – Rome Edition" – Marijn van Kreij & Annaïk Lou Pitteloud
26.09. – 28.09.2014

„Frize London" – Ante Timmermans
15.10. – 18.10.2014

„Carthography of the mind's I" - Artişti: Cécile B. Evans, Melanie Gilligan, Warren Neidich, Alexandre Singh, Ante Timmermans
24.10. – 28.11.2014

Ante Timmermans
07.12.2014 – 10.01.2015

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

AIURART Gallery
Str. Lirei nr. 21
www.aiurart.ro

Ciprian Ciuclea – „Interval des-chis" – instalaţie. Proiectele artistului sunt tehnologice, se sprijină pe aparatură ca personaj principal al expunerii şi pe noţiuni de matematică, fizică, optică şi chimie. Expoziţia se înscrie în această linie, recuperând o preocupare mai veche a lui Ciuclea faţă de senzorialitatea înregistrării sunetului. Curatoare: Adriana Oprea
26.06. – 22.08.2014

Jungwoon Kim - „Stair away" – instalaţie. Racordată la o nouă pragmatică a materialelor actuale, Jungwoon Kim produce lucrări anti-fetişiste, concomitent post-ideologice şi post-tehnologice. Curator: Erwin Kessler. 18.08. – 31.08.2014

Iulia Nistor – „(i)…(ii)…(iii)…(iv)"
17.09. – 07.11.2014

Suzana Dan – „Loc de joacă" – pictură. Suzana Dan se numără printre cei câţiva artişti care au deformat-reformat arta românească la începutul anilor 2000, profesând o artă angajat ne-serioasă. O artă care veştejea obişnuinţele şi aşteptările publicului local, afundat în culturalism, estetism, spiritualism, conformism. Curator: Erwin Kessler.
18.11. 2014 – 24.01.2015

ANAID ART Gallery
Str. Slobozia nr. 34
www.anaidart.ro

Robert Bandi Saşa – „Naufragiul ultimei speranţe" – desen şi grafică. Tratează cele mai adânci şi adesea înfricoşătoare sentimente umane. Puterea de sondare a celor mai întunecate trăiri, transformă expoziţiile artistului într-o interogare şi o cercetare a abisului uman.
Curatoare: Diana Dochia
23.05. – 28.06.2014

Zsolt Berszán – „Residuum" – pictură, instalaţie/obiect. Proiectul *Residuum* continuă cercetarea întreprinsă de Zsolt Berszán în captarea şi surprinderea zbuciumului primordial. Artistul este preocupat de corpul uman aflat în descompunere, de ceea ce se întâmplă cu acesta când se desprinde de materie. Curatoare: Diana Dochia
18.10. – 04.11.2014

Gheorghe Fikl – „Baroque Resurrection" – pictură. Expoziţia artistului Gheorghe Fikl rediscută într-o manieră contemporană premisele unei societăţi aflate în afara misterului, a inefabilului, a magiei. Curatoare: Diana Dochia
20.11.2014 – 20.02.2015

ANCA POTERAŞU Gallery
Str. Plantelor nr. 56
www.ancapoterasu.com

Nicu Ilfoveanu – „Working title 1: Valerică, eau de vie/ Working title 2: Jurgis Lemaire vs Christopher Baltrusaitis" – instalaţie (fotografie / diaproiecţie)
În urma cu câţiva ani, artistul a început să îl fotografieze pe Valerică, un personaj colorat, încadrabil iconografic în bestiarul lumii rurale din România.
Curatoare: Anca Verona Mihuleţ
09.05. – 02.07.2014

Iulian Bisericaru – „În spatele casei" – pictură. Lucrările artistului oferă o perspectivă neglijată, în mod voit poate, de ochiul uman. Ironic şi ludic în acelaşi timp, artistul impune observatorului o poziţie critică asupra urmelor societăţii industriale, protejând conştiincios latura estetică. Curatoare: Iulia Toma. 23.05. – 30.07.2014

Adela Coman – „Întind fire cum întind alţii rufe" – instalaţie site-specific. Asemenea unui totem protector, structura ce populează curtea interioară din Plantelor 56 îşi propune să investigheze mai adânc dinamica locului în încercarea de a-i transla tensiunile şi a-i (re)echilibra contradicţiile interne. Coordonatoare: Anca Poteraşu. 06.09. – 14.10.2014

IEEB6 ECOLOGICAL THINKING
ECOLOGICAL PRACTICES
13.12.2014
28.02.2015
THE CONQUEST OF THE IMPOSSIBLE
Curator: Javier Martín-Jiménez
SATISFACTION OF BASIC NEEDS
Curator: Adriana Oprea
CIRCUMSTANCES FAVORABLE
TO NATURAL SELECTION
Curator: Olivia Nițiș
Organizers:
EXPERIMENTAL PROJECT
CENTRUL CULTURAL PALATELE BRÂNCOVENEȘTI
Main Sponsor:
ART/OMV moves
OMV
Institutional Partners:
forumul cultural austriac
Institutul Balassi
VICTORIA ART
atelier 030202 contemporary art space
www.experimentalproject.ro

Lea Rasovszky – „De la stele la steroizi. Două povestiri scurte despre un bestiar aproape metaforic” – desen, pictură
Într-un parcurs expozițional bipartit sunt prezentate două serii de lucrări recente (2013-2014) ale artistei, care, împreună, compun o reflecție complementară asupra originii și finalității / finitudinii naturii umane: de la universul exotic, aproape ancestral al oamenilor tropicelor nocturne (*Nocturnal Tropikana*), la cultura contemporană construită, eminamente artificială a culturiștilor (*Super Bad Drawings of Self-Conscious Bodybuilders*).
Curatoare: Anca Verona Mihuleț
16.10. – 15.12.2014

ANNART Gallery
Str. Mahatma Gandhi nr. 1 / Kiseleff nr. 31
www.annartgallery.ro

Florica Prevenda – „Facelook” – tehnici mixte
Expoziția prezintă lucrări din seria *Facebook Obsession*, cu picturi-colaj și obiecte-asamblaj de materiale neconvenționale. *Facelook* marchează începutul colaborării dintre galeria AnnArt și Florica Prevenda.
Curatoare: Aurelia Mocanu
27.03. – 20.06.2014

„Metha-lan, ediția II” – tehnici mixte
Artiști: Smaranda Isar, Victor Diaconu, Claudia Pușcașiu, Adrian Dică, Mihai Teodorescu, Mircea Ciutu, Mirela Iordache, Daniel Roșca Năstăsescu, Ștefan Ionuț Daniel, Alexandra Tudosia, Victor Costache, Adriana Florea Băloiu
Organizator: Rolland Niculușcă
Curatoare: Catinca Maria Dumitrescu
24.09. – 27.09.2014

Laura Covaci – „Cruda feerie Capitolul 2 / Fazele lunii” – tehnici mixte
Poveștile vizuale despre Luna, realizate de Laura Covaci în tehnici actuale, *new media*, sunt situate la granița dintre pictură și artă digitală, prezentând relația dintre imaginația umană și realitatea virtuală, iar la nivel personal dintre mitologiile artistei – personajul Luna și câinele său Jupiter – și condiția ființei contemporane.
16.05. – 20.09.2014

Vladimir Șetran – „Etcetera” - grafică
Lucrările din seria *Etcetera* reafirmă spiritul prodigios care definește cele peste șase decenii de carieră ale lui Vladimir Șetran și prezintă o etapă deschisă a direcției figurative din creația artistului.
08.07. – 25.09.2014

„TAA_2014” - tehnici mixte
TAA_2014 înseamnă Tinerii Artiști AnnArt și revizitează după trei ani parcursul formativ al artiștilor invitați de galerie în prima colectivă la AnnArt în 2011, prin proiectul EBienale, derulat în parteneriat cu Festivalul „George Enescu”.
Curatoare: Diana Ursan
02.10. – 13.11.2014

Virgil Scripcariu – „Supermam” - sculptură
Expoziția prezintă cea mai recentă serie de sculpturi în bronz a lui Virgil Scripcariu, marcând începutul colaborării dintre Galeria AnnArt și artist.
19.11 – 31.12.2014

„Mica Artă Mare_02” – tehnici mixte
Expoziția reunește lucrări de laborator, schițe pregătitoare sau lucrări de mici dimensiuni – pictură, desen, grafică, fotografie și sculptură – semnate de artiștii din portofoliul AnnArt.
19.11. – 31.12.2014

Galeria ANTICARIAT CURTEA VECHE
Str. Unirii nr. 10
e-mail: curteaveche@yahoo.com

„Activism creștin”
Ion Grigorescu continuă lansarea volumelor de Jurnal și expune alături de patru colegi: Mirela Vlăduță, Bogdan Vlăduță, Mircea Cantor, Anca Mureșan.
06.11. – 11.12.2014

Galeria ART YOURSELF
Contemporary Art Gallery
Str. Clucerului nr. 88
www.artyourselfgallery.ro

„Vivid Light / 11172014” – arte vizuale Expoziția *Vivid Light*, a șaptea din cadrul proiectului *11172014*, prezintă o serie de lucrări ce explorează relația subtilă dintre lumină și culoare.
17.17. – 31.08.2014

„Jocul cu cerneala”
Artiștii Andreea Floreanu, Mădălina Andronic, Florin Pantilimon și Virginia Toma au încercat un joc între culoare și cerneală, între poveste și expresivitate, punând în valoare esența a tot ceea ce poate crea cerneala.
17.07. – 31.08.2014

„Exotic / 11172017 / No. 8”
Expoziția lunii septembrie, a opta din cadrul proiectului *1117201*, dezvăluie viziuni diferite, între surprinzător și misterios, a ceea ce fiecare percepe a fi Exotic. 17.09. – 30.09.2014

Marcel Guguianu - sculptură
17.09. – 30.09.2014

Radu Rodideal – „Nostalgia”
Proiectul a îmbinat două mijloace de expresie artistică: pictura și muzica.
17.09. – 30.09.2014

The Uncanny / 11172014 - pictură
17.10. – 31.10.2014

Amalia Dulhan – „Love, Skin & other Fairytales”
Proiectul este compus din două corpuri distincte de lucrări, două „volume” alcătuite din ilustrații ale basmului de sfârșit de tinerețe pură.
17.10. – 31.10.2014

„Continuitate în Artele Focului” - ceramică, sticlă, metal
Înscriindu-se în seria de manifestări dedicate aniversării a 150 de ani de existență a UNArte București, evenimentul expozițional *Continuitate în Artele Focului*, organizat de către Departamentul Ceramică – Sticlă – Metal din Facultatea de Arte Decorative și Design, își propune să prezinte o incursiune în timp a activității departamentului de la începutul existenței acestuia până în actualitate, expunând lucrări ale absolvenților, profesorilor de ieri și de azi precum și ale studenților.
Curator: Lucian Butucariu
04.11. – 14.11.2014

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri nr. 11
(Sala Nouă a Teatrului de Comedie)
www.atelier030202.blogspot.com

„#4 Golden Frame 030202” - instalație-performance
Golden Frame 030202 este o ramă aurie de tablou clasic cu dimensiunile de 200×300 cm, montată pe zidul galeriei ATELIER 030202.
Artiști: Dan Raul Pintea & Bogdan Rancea. Curator: Mihai Zgondoiu
23.05. – 16.06.2014

„#4 Golden Frame 030202” - instalație-performance
Participă: Pisica Pătrată & Mongol
Curator: Mihai Zgondoiu
17.06. – 17.07.2014

Adrian Buzduga – „Crearturi” - instalație-obiect. Curator: Mihai Zgondoiu. 02.11. – 11.09.2014

Theo Pelmuș – „Pinocchio, Pieta and the Self” - video-performance live. Proiectul investighează, relațiile ambigue față de credință, prin crearea de realități convulsive, care colapsează într-o baie vâscosă de reprezentări iconice ale sacrului și profanului.
02.09.2014

„Punct 2014”. Artiști: Alexandra Baciu, Angela Butnariu, Ioana Duță, Christinela Nica, Miriana Ioniță, Dragoș Petrache, Jenny Stângaciu, Ileana Vasile, Ana Zărnescuă
Curator: Cosmin Păulescu
11.09. – 11.10.2014

„Golden Frame 030202” - instalație-performance
Golden Frame 030202 este o ramă aurie de tablou clasic cu dimensiunile de 200 × 300 cm, montată pe zidul galeriei ATELIER 030202.
Artiști: Lea Rasovszky & Coughy (Vlad Stoica, Ovidiu Bejan)
Curator: Mihai Zgondoiu
11.09. – 11.10.2014

Lea Rasovszky – „Antihistamine Sundays” - desene
11.09. – 08.09.2014

„Catch me if you can” - fotografie și instalații multimedia interactive
Proiectul de artă comunitară a explorat relația subiectivă pe care o au cu timpul un grup de vârstnici din căminul „Moses Rosen” și autoarea proiectului. Artiști: Cristian Vasile,

Cristian Iordache, Larisa Crunțeanu
Curatoare: Dilmana Yordanova
10.10. – 22.10.2014

„25" – print, obiect, sculptură
O expoziție realizată de artiștii Ioana Ciocan, Virgil Scripcariu și Mihai Zgondoiu la Târgul de Artă Contemporană VIENNAFAIR. *25* reprezintă, într-un fel sau altul, fețele identitare parcurse de către trei artiști români care au trăit momentul Decembrie 1989.
Coordonator: Mihai Zgondoiu
01.10. – 05.10.2014

Mimi Cioară & Mircea Popescu – „Hydrophilia 2014" - desen-asamblaj
Coordonator: Mihai Zgondoiu
23.10. – 12.11.2014

Irina Broboană – # Selfies - desen, obiect, instalație
Coordonator: Mihai Zgondoiu
13.11. – 10.12.2014

Galeria GALATECA
Str. C.A. Rosetti nr. 2-4
www.galateca.ro

„Feed Me!"
Expoziție multimedia interactivă de Marilena Oprescu Singer (Saint Machine) și Radu Pop (Noper)
23.05. – 06.06.2014

Marcel Lupșe și Aurel Tar – „IA. Poarta spre infinit" - pictură
12.06. – 12.07.2014

„Tipografica"
Expoziție de design tipografic
16.07. – 03.08.2013

Valeriu Mladin – „Political Bestiary" - pictură
Curator: Anamaria Altmann
07.08. – 07.09.2014

„Brilliant by design" – sticlă și porțelan
Expoziția prezintă lucrări ale designerilor cehi realizate de producătorii cehi, subliniind continuitatea producției de sticlă și porțelan, prin selectarea unor exemple elocvente din ultimii 100 de ani.
10.09. – 30.09.2014

„Transformations" - pictură și fotografie
Artiști: Roberto Coda Zabetta, Giancarlo Ceraudo, Alessio Maximilian Schroder, Kenneth Blom, Bogdan Vlăduță, Predrag Popara, Vuk Vuckovic, Mate Djordjevic
09.09. – 01.10.2014

Daniela Făiniș – „Curcubee albe" - porțelan
05.10. – 22.10.2014

„A Romanian State of Mind" - instalație de fotografie
05.10. – 22.10.2014

Simon Henwood – „Henwood Library – Archive" - pictură, desen, fotografie
30.10.2014 – 30.01.2015

IVAN Gallery
Str. Grecescu nr. 13
www.ivangallery.com

Geta Brătescu – „Game of Forms"
21.04. – 15.06.2014

Andreea Ciobâcă
30.04. – 30.07.2014

Horia Bernea - acuarele
20.09. – 08.11.2014

Iulia Toma – „Untitled Figher"
27.09. – 08.11.2014

Galeria MIHAI NICODIM
Palatul Cantacuzino
Calea Victoriei 141, etaj I
http://www.galerianicodim.ro

„Buy me a mystery / Apparatus 22" – Nicodim collection
20.06. – 10.08.2014

Alexandru Niculescu, Przemek Pyszczek, Isabel Yellin - arte vizuale
06.11.2014 – 06.01.2015

ODEON Gallery
Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei nr. 40-42
www.danaartgallery.ro

Andreea Rus – „In light II" - pictură
Expoziția cuprinde peste 30 de picturi de mari dimensiuni ce sunt parte a unor serii precum *Interferențe, Deschideri, Întru sacru, Transfigurări, In Light, Sunrises.*
Curatoare: Mihaela Varga
02.06. – 24.06.2014

„Tiparele Lumii" – artă textilă, instalație
Au participat studenți ai FADD, UNArte: Loredana Curtu, Dana Dincă, Vlad Iulian Fodor, Cristian Menghesi, Andreea Stancalie și Delia Dobrescu.
Curatoare: Daniela Frumușeanu
24.06. – 04.07.2014

„În câmp electric" - pictură
Artiști: Franz Galo, Eugen Vasile Iovan, Adrian Preda, Andreea Rus, Angela Szabo, Adriana Vasile, Dominic Petru Virtosu, Antoaneta Zoltan, Delia Maria Orman, Daniela Zbarcea
Curatoare: Daniela Zbarcea și Evantia Barca
05.10. – 04.-11.2014

DANA ART Gallery
Metropolis Art Center
Str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
www.danaartgallery.ro

Daniel Crăciun – „Psycho-vegetal spaces" – pictură
03.06. – 26.06.2014

„About Woman" - pictură
Salonul de vară este o colecție care vorbește despre expresia frumuseții feminine.
Artiști: Ana Petrovici Popescu, Andreea Rus, Anca Smarandache, Corina Sarbu, Daniela Mihai, Daniela Zbarcea, Eugen Vasile Iovan, Eliza Popa, Gabriela Aniței, Otilia Canavra Mandescu, Laura Avramescu Cherciu, Elena Păunoiu, Violeta Chirculescu
30.06. – 18.07.2014

„Metropola la Metropolis Centre" - fotografie
Expoziția are ca temă orașul, imagini din mai multe metropole ale lumii.
Artiști: Alexandra Dumitrescu, Bogdan Bousca, Claudia Gâdea, Corina Mădălina Diaconu, Mirela Momanu, Cristina Tinta, Daniela Zbarcea, Gina Buliga, Mirela Bichigeanu, Radu Coman, Sever Petrovici Popescu, Valentin Sârcă
21.07. – 30.09.2014

PAVILION
Centrul pentru artă și cultură contemporană
Str. C.A. Rosetti nr. 36
www.pavilioncenter.ro

„Bienala Internațională de Artă Contemporană București / BB7"
23.05. – 24.07.2014

„Dacă nu noi, cine? Fiind aici, în era confuziei"
O expoziție realizată cu extrase din arhiva Pavilion, Bucharest Biennale, Free Academy, Reforma, Bucharest Film Biennale, Pavilion Resource Room.
09.10. – 16.11.2014

Mădălina Buhoș – „Instanțe auratice în experiența artei contemporane"
lecture@pavilion
06.11.2014

GALERIA POSIBILĂ
Str. Popa Petre nr. 6
http://posibila.ro

Adina Mocanu, Irina Ghenu – „Aaron / Collective Landscapes"
Curator: Galeria Posibilă
26.06. – 19.07.2014

„Șona, la vechea școala din sat"
Curator: Galeria Posibilă
24.08. – 31.08.2014

SENSO
Bd. Unirii nr. 15
www.sensotv.ro

Teodor Botiș - pictură
Pornind de la esența lucrurilor, artistul ajunge la seducția culorilor cristaline ingenios orchestrate. Pictura lui devine astfel o artă a metaforelor și a poeziei.
22.05. – 10.07.2014

„Conexiuni și Semne" - arte vizuale. Expoziții personale realizate de Anca Boeriu, Marius Burhan, Gelu Costea, Cristian Dițoiu, Eduard Duldner și Vasile Tolan.
15.07. – 18.09.2014

Corneliu Vasilescu – „Nirvana II" - pictură
Disocierea radicală de obiect și reper figurativ l-au împins pe artist la un fel de dicteu foarte energic al expresiei gestuale, bazat exclusiv pe virtuțile limbajului coloristic.
22.09. – 29.10.2014

Viorica Iacob – „Pământ și valuri" - tapiserie
Claritatea lucrărilor se impune cu pregnanță; refuzând orice tentație calofilă, orice exuberanță nemotivată estetic, Viorica Iacob construiește continuu, cu știință, răbdare și migală.
07.11. – 29.11.2014

„Arta Decorativă"
04.12.2014 – 15.01.2015

VICTORIA ART CENTER
Calea Victoriei nr. 12 C
(lângă Biserica Zlătari)
www.artvictoria.ro

C.A.R. reloaded@artvictoria.ro - multimedia
Galeria Victoria Art Center a fost invitată să participe la Contemporary Art Ruhr (C.A.R.) – Media Art Fair, în virtutea programului său axat pe promovarea artei multimedia și a artiștilor din generațiile mature și tinere deopotrivă. Actuala expoziție prezintă o parte dintre artiștii de la Essen, completată cu câteva lucrări noi ale acestora.

Artiști: Daniel Djamo, Teodor Graur, Aurora Kiraly, Iosif Kiraly, Carmen Rasovszky, Gheorghe Razovszky
17.06. – 04.07.2014

„StartPoint Prize Romania 2014" - multimedia
Expoziția prezintă o selecție a celor mai bune proiecte realizate în 2014 de absolvenți ai universităților de artă din România. Artiști: Andreea Lorena Buțincu, Petronela Berlea, Alexandra Corneanu, Irina Ghenu, Dumitru Gurjii, Manuela Marcovici, Adina Mocanu, Alexandra Sand, Vlad Vârtosu. Manuela Marcovici a fost selectată pentru a participa la faza finală de la Praga.
15.07. – 02.08.2014

Flavia Lupu – „Sunt fiica răsfățată a unui om politic" - multimedia
Expoziția este rezultatul unui proiect al cărui prim episod – *Upper Class Supervised* – a fost prezentat în luna iunie a acestui an la galeria Călina din Timișoara.
Curatoare: Olivia Nițiș
17.09. – 04.10.2014

Preview_C.A.R.@artvictoria.ro – pictură
Artiști: Andreea Albani, Petru Lucaci, George Marinciu, Christian Paraschiv, Beniamin Popescu, Silvia Trăistaru, Roman Tolici. Aceștia vor reprezenta Victoria Art Center la Târgul de artă Contemporary Art Ruhr Essen (C.A.R.) The innovative art fair, în perioada 24-26 octombrie 2014.
14.10. – 01.11.2014

ZORZINI Gallery
Str. Thomas Masaryk 31
www.zorzinigallery.com

Andrei Gamarț – „This Garden was Enchanted" – pictură și instalație
Din perspectiva artistului, „realitatea este un conglomerat de particule legate împreună în virtutea unei ordini ascunse, a unei amintiri comune despre momentul în care totul era unitate".
Curatoare: Adina Zorzini
15.05. – 05.07.2014

Roman Tolici – „Milk. Honey. Blood" – pictură și obiect
ZORZINI Gallery prezintă expoziția la Palatul Știrbei, Calea Victoriei nr. 105-107, București.
Curatoare: Adina Zorzini
23.05. – 05.07.2014

418 CONTEMPORARY ART Gallery
Intrarea Armașului nr. 12
www.418gallery.com

Ștefan Radu Crețu – „Sensus propero" - pictură
Curatoare: Joana Grevers, Simona Vilău
15.09. – 15.11.2014

CENTRUL CULTURAL PALATELE BRÂNCOVENEȘTI
Str. Valea Parcului nr. 1
www.palatelebrancovenesti.ro

Nicolae Moldovan – „Forme îngemănate - ceramică
Utilizând gresia cu inserții de metal, glazurată și arsă la 1100°C lucrările artistului, compoziții sculpturale cu sugestii Dada, vorbesc despre lumea supratehnologizată familiară, în aparență, dar misterioasă și înfricoșătoare.
Curatoare: Cristina Bolborea
08.06. – 22.07.2014 (Ghețărie)

Florin Stoiciu și Anca Boeriu – „Gravură
Artiștii au expus imprimare clasică, pe teme brâncovenești la primul, și gravură în metal, la cea de a doua, cu autoportrete în care supradimensionarea aduce o expresivitate frustă, dând glas angoasei.
Curatoare: Anca Boeriu
14.06. – 14.07.2014 (Casa Artelor)

Remus Lucian Ștefan – „Memoria retinei"
Artistul a expus pictură în ulei și inkprinturi cu intervenții, tehnică mixtă, din 2013, lucrări ce concretizează preocupările artistului privind poetica imaginii atât din perspectiva limbajului pictural – figurativ și nonfigurativ – postmodern, cât și prin utilizarea imaginii fotografice în negativ, ca prim suport al intervenției artistice.
Curatoare: Doina Mândru
20.07. – 5.09. 2014 (Casa Artelor)

Elena Murariu – „Puterea viziunii". Amplă expoziție de desen, icoană în tempera pe lemn și obiect închinată Sfinților Brâncoveni la tricentenarul martiriului lor cuprinzând aproape 300 de piese al căror subiect a fost meditația asupra destinului istoric și spiritual al Brâncovenilor și, nu mai puțin, al ctitorului și rafinatului iubitor de artă Mihail Cantacuzino.
Curatoare: Doina Mândru
16.08. – 01.10.2014

Sorin Dumitrescu – „Icoana Sfinților Brâncoveni"
Lucrarea expusă propune o nouă imagine a martirilor pornind de la o canoanele artei vechi bizantine, așa cum se formulau în veacul al VI-lea și cum au fost preluate în epoca postmodernă de autor, pregnantă personalitate artistică și polemică a ortodoxiei contemporane.
Curator: Sorin Dumitrescu
16.08. – 01.10.2014 (Cuhnia)

„Profesorii și profesorii lor"
Expoziția omagială de sculptură (150 de ani de învățământ artistic la București) a reunit opere ale profesorilor de la Catedra de sculptură începând cu generația de la 1948 până în actualitate. Au fost expuse lucrări de: I.L. Murnu, Vl.D. Predescu, Geta Caragiu, V. Gorduz, I. Constantin, P. Vasilescu, M. Spătaru, Gr. Minea, H. Flămând, A. Popovici, N. Păduraru, D. Dup, A. Pârvu, Csapo Reka Dup, A. Ilfoveanu, E. Dumitrescu, M. Russen, C. Bădărău, C. Răduță.
Curator: Adrian Pârvu
Asistentă: Elena Bobi Dumitrescu
06.09. – 06.10.2014

Ștefan Râmniceanu – „Urme"
Expoziția retrospectivă prezintă circa 400 de lucrări – pictură, sculptură, desen, obiect, în toate spațiile de la Mogoșoaia, în Memorialul Văcărești și la ATELIERAMNICEANU inaugurate tot acum.
Curatoare: Doina Mândru
10.10. – 04.12.2014

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ
Str. Izvor 2-4, Palatul Parlamentului, aripa E4,
www.mnac.ro

„CONNECTED. Despre viitor, orașe și oameni. București – Amsterdam – Stockholm – Bergen"
Coordonator: Zeppelin (RO)
01.10. – 12.11.2014 (M.N.A.C)

Zoltán Béla – „Instalație" – pictură și obiect
Expoziția este un cabinet de artă înscenat într-o sală de beton, situație de expunere care produce câteva dislocări.
Curatoare: Adriana Oprea
Design expoziție: NUCA Studio
30.10.2014 – 15.02.2015 (M.N.A.C Anexa)

Deimantas Narkevicius – „Dulapul și Muzica"
Artistul extrage din subconștientul nostru imaginile acumulate prin subtile procese ale memoriei colective, transformându-le în fantome ale trecutului recent, care ne urmărește discret, dar tenace.
Curator: Călin Dan
28.11.2014 – 29.03.2015 (MNAC)

„Învățământul artistic bucureștean"
Expoziția reunește lucrări aparținând unor artiști din generații diferite, profesori și absolvenți (dintre care unii au devenit la rândul lor profesori) ai ceea ce numim astăzi Universitatea Națională de Arte din București.
Curator: Adrian Guță
28.11.2014 – 14.06.2015 (M.N.A.C)

„What about y(our) memory"
Expoziția, prilejuită de aniversarea a 150 de ani a Universității Naționale de Artă București, aduce împreună artiști care au / s-au format în cadrul departamentului Fotografie și Imagine Dinamică înființat în 1995.
Curatori: Irina Cios, Iosif Király
28.11.2014 – 14.06.2015

„Dispoziții în timp și spațiu"
Expoziție generată de Bienala Mobilă 1
Participanți: Mihai Barabancea, Andreea Buțincu, Giovanni Carmine, Anetta Mona Chisa, Vlad Drăgulescu, Jonathan Lahey Dronsfield, Bogdan Ghiu, David Goldenberg, Timo Grimberg, Nicu Ilfoveanu, IMPEX, Juste Jonutyte, Daniel Knorr, Jonas Lozoraitis, Petru Lucaci, Adina Mocanu, Alexandru Neagu, Alexandru Niculescu, Adrian Notz & Hayat Erdogan, Daniela Pălimariu, Mihai Pop, Delia Popa, Raluca Popa, Cristian Răduță, Alexandra Sand, Kate Souton, Thomas Tsang, Dan Vezentan
Curatori: Adrian Bojenoiu, Raluca Velisar
Design expoziție: Timo Grimberg
28.11.2014 – 29.03.2015

„Noi începuturi"
Expoziția reunește o selecție de lucrări din colecția Muzeului de Artă Contemporană din Belgrad.
Curatoare: Sandra Demetrescu, Misela Blanusa
28.11.2014 – 29.03.2015

Galeria UNARTE
Spațiu expozițional al Universității Naționale de Arte din București
Str. G-ral Budișteanu nr. 10

„Spații de producție"
Artiști: Valentin Cernat, Mihai Șovăială
Curator: Bogdan Bordeianu
02.06. – 06.06.2014

„Glitch”
Artiști: Vlad Bota, Luminița Dumitrache, Claudia Ilea, Răzvan Hogea, Tudor Luba, Andra Vlăsceanu
09.06. – 13.06.2014

„L'Atelier Pop Baroque”
Artiști: Delia Băluță, Roberta Curcă, Ana Dovlete, Maria Luminița Dumitrache, Adriana Falub, Sasha Grecu, Răzvan Hogea, Eliza Lupu, Florina Oprescu, Alin Nicolae Purcăroiu, Flavia Ștefana, Ana Cristina Toma, Ema Voinescu
Performance: Rolland Niculușcă
Curatoare: Beatrice Boban, Adelina Nicolăescu
16.06. – 20.06.2014

„Philippa von Bastha. Come, darling, let's go hunting!”
Organizator: Allegra Nomad Gallery
18.09. – 30.09.2014

„Cele mai frumoase cărți din România”
Organizator: Asociația pentru Performanță și Cultură
06.10. – 16.10.2014

„Hărțile timpului. Comunități reale – Lumi Virtuale – Trecuturi experimentate”
Expoziție realizată în cadrul proiectului de cercetare cu aceeași denumire.
Director de proiect: prof. univ. dr. Dragoș Gheorghiu
02.12. – 08.12.2014

„Alt aer”
Eveniment organizat de Centrul Ceh București în parteneriat cu Universitatea Națională de Arte București
Jan Švankmajer & Grupul Suprarealiștilor Cehi și Slovaci.
Artiști: Jan Švankmajer, Eva Švankmajerová, Martin Stejskal, Karol Baron, Jan Danhel, František Dryje, Jakub Effenberger, Jan Gabriel, Ivan Horácek, Lucie Hrušková, Josef Janda, Jan Kohout, Leonidas Kryvošej, Katerina Kubíková, Roman Kubík, Andrew Lass, Albert Marencin, Premysl Martinec, Radim Nemecek, Katerina Pinosová, Bertrand Schmitt, Bruno Solarík, Ludvík Šváb, Václav Švankmajer, Roman Telerovský, Kristýna Žácková
Curatori: Radka Prošková, Bruno Solarík
11.12.2014 – 31.01.2015

CLUJ-NAPOCA

MUZEUL DE ARTĂ CLUJ-NAPOCA
Piața Unirii nr. 30
www.macluj.ro
„Film Poster is Not Dead”
Expoziție de afișe de film
01.06. – 13.07.2014

Horea Paștină - „Grădini” – pictură
04.06. – 13.07.2014

Radu Maier – „Retrospectivă” - pictură
04.07. – 10.08.2014

Kadar Tibor – „Omul și peisajul” - pictură
16.08. – 07.09.2014

„Școala de Artă de la Cluj”
La Galeria de Artă contemporană Sokol, Nowy Sacz, Polonia
29.08. – 21.09.2014

Ciprian Mureșan – „Funcționarul invizibil” - sculptură
12.09. – 05.10.2014

„Tribuna Graphic” – grafică
01.10. – 26.10.2014

Salvador Dali – „Visele bizare ale lui Pantagruel” - grafică
14.10. – 23.11.2014

„Cealaltă privire. Lucrări din colecția Alberto Perobelli” - arte vizuale
23.10. – 16.11.2014

„Metafore incandescente. Ceramică. Sticlă. Metal”
29.10. – 23.11.2014

Tudor Zbârnea – „Spațiu atemporal” - pictură
30.10. – 30.11.2014

Galeria CASA MATEI
Str. Matei Corvin nr. 6

„Latin Love”
Expoziție de pictură: Academia de Artă din Bari în colaborare cu UAD Cluj-Napoca
09.06. – 30.06.2014

„Transilvania” - arte vizuale
28.06. – 07.07.2014

„Gala de fashion”
Teatrul Național Cluj, 20 de ani
29.06.2014

Adina Toader - ceramică
20.08. – 30.08.2014

Ioan Sbârciu – „Dincolo de Paradis”
Fotografii de Constantin Brâncuși U.A.D., în cadrul Programului CLUJ ART WEEKEND
12.09. – 14.09. 2014

Galeria IAGA – „Gravity of variations”
13.09. – 15.10.2014

Ioan Popdan – „Vertigo”
Andrei Ciurdarescu – „Acumulare”
14.10. – 30.10.2014

Alice Iliescu – „Exaltink” – grafică
04.11. – 18.11.2014

„FFeST” – Festivalul Internațional de Film Studențesc, ed. a VIII-a
Universitatea Sapientia, Facultatea de Științe și Arte
25.11. – 30.11.2014

QUADRO
Str. Napoca nr. 2-4, etaj I., ap. 64

Miklóssy Gábor – „Exerciții” - pictură
Curator: Sebestyén György Székely
08.12.2014 – 06.02.2015

FABRICA DE PENSULE
spațiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse 59-61
http://www.fabricadepensule.ro

Galeria BÁZIS (etaj I)
http://www.bazis.ro

David Fărcaș – „Control Structures”
Prin recontextualizarea obiectelor, lucrarea caută să provoace vizual o dezordine atractivă, un dezechilibru agresiv. Se creează o structură abstractă, sugerând fragilitatea construcției perceptive.
07.11.2014

GALERIA PLAN B (etaj III și parter)
http://www.plan-b.ro

„Printre rânduri” – desen, performance
Expoziția extinde conceptul enunțat inițial, de desen abstract, având în vedere câteva puncte nodale pe traseul cercetării operei artiștilor – utopia, timpul, spațiul și corpul.
Artiști: Ion Bitzan, Rudolf Bone, Victor Ciato, Andreea Ciobîcă, Horia Damian, István Kancsura, Ioachim Nica, Mihai Olos, Miklós Onucsán, Mircea Spătaru, Sorin Vreme
12.09. – 07.11.2014 (parter)

Galeria BARIL (etaj III)
http://www.baril.ro

Arantxa Etcheverria – „Traces” – desen
Instalațiile sale sunt suprapuneri de forme geometrice care repetă detaliile unor construcții metalice surprinse fotografic în periplurile citadine ale artistei.
03.10. – 01.12.2014

LATERAL ARTSPACE (et. I – curte)
www.lateralartspace.com

„Pale Blue Dot” - arte vizuale
Artiști: Dragoș Bădiță, Flaviu Cacoveanu, Cristina Curcan, Ana-Maria Huluban, Ioan Grosu, Lucian Indrei, Radu Oreian, Ștefan Pop, Lea Rasovszky, George Roșu
12.09. – 01.10.2014

Koter Vilmos – „Eating Animals” - video
Paula Găzdac – „Dinner For Sexism” - instalație
06.11. – 16.11.2014

Galeria SABOT (et. II)
www.galeria-sabot.ro

Nicolás Lamas – „The value of formlessness” - sculptură
03.10. – 29.11.2014

Spațiul TEMPS D'IMAGES
Ciprian Mureșan – „Frame by Frame”
Insert video în clădirea Fabricii de Pensule
06.11. – 16.11.2014

CRAIOVA

CLUB ELECTROPUTERE
Centru de Arta Contemporană
Calea București nr. 56

„Mobile Biennale 1”
Proiect: Turul Olteniei în 7 zile
Autori: Adrian Bojenoiu & Alexandru Niculescu
28.07. – 03.08.2014

GALAȚI

MUZEUL DE ARTĂ VIZUALĂ GALAȚI
Str. Domnească

„Afișul polonez”
Expoziția cuprinde afișe semnate de trei graficieni de excepție, reprezentanți ai generației tinere și de mijloc ai școlii afișului polonez: Tomasz Bogusławski, Ryszard Kajzer și Sebastian Kubica.
Curatoare: Simona Biriș
12.06. – 02.07.2014

„In activitas” – arte vizuale
Au expus artiști plastici gălățeni.
02.07. – 20.07.2014

Mihai Mănescu – „Variațiuni pe teme vechi” – grafică
05.07. – 05.08.2014

Vasilica Chifu – pictură
07.08. – 30.08.2014

Florin Stoiciu – „Mask 2014”
Măştile lui Florin Stoiciu sunt: gravura în adâncime, gravura în relief, gravura în acelaşi plan, cu toate subcapitolele lor – pointe seche, aquaforte, aquatinta etc.
Curator: Gheorghe Andreescu
05.10. – 05.11.2014

Costin Neamţu – pictură
Curator: Gheorghe Andreescu
24.10. – 24.11.2014

„Artiști gălățeni” – pictură grafică
Curator: Gheorghe Andreescu
05.10. – 05.11.2014

IAȘI

DANA ART Gallery
Str. Prof. Cujbă nr. 17
www.danagallery.ro

Lidia Alina Nicolae – „Nude identity” - pictură
24.10 – 03.11. 2014

Sorin Dumitrescu Mihăești – „Revelarea chipului” - pictură
04.11. – 04.12.2014

SFÂNTU GHEORGHE

MAGMA – CONTEMPORARY ART SPACE
Szabadság tér / Piața Libertății nr. 2. sz.
Kovászna megye
www.magma.maybe.ro

Magda Csutak – „Tinzând spre zero”
Evenimentul face parte din programul Festivalului de arte contemporane pulz Art 2.
Curatoare: Magda Csutak, Anamária Szoke
12.09. – 12.10.2014

SIBIU

GALERIA DE ARTĂ CONTEMPORANĂ A MUZEULUI NAȚIONAL BRUKENTHAL
Str. Tribunei nr. 6

Grigore Popescu-Muscel - pictură
Expoziție retrospectivă
Curator: Robert Strebeli
04.06. – 30. 06.2014

Martin Frommelt – „Arc” – pictură
Curator: Alexandru Sonoc
05.06. – 29.06.2014

Vasile Dobrian – „Ipostaze” - pictură
Curatoare: Maria Ordeanu
03.07. – 31.08.2014

Dup Darie – „Axis Mundi” - sculptură
Curator: Alexandru Soroc
04.07. – 31.07.2014

Ion Baicu – „Simfonia lemnului” - sculptură
Curatoare: Daniela Dâmboiu

„Afişul polonez. Sec. XXI”
Artişti: Tomasz Bogusławski, Ryszard Kajzer, Sebastian Kubica
Curatori: Andrei Popa și Ilie Mitrea Organizator: Institutul Polonez București
06.08. – 28.09.2014

„Darkness of Mexico”
Curatori: Dana Roxana Hrib, Daniel Drack, Cesar Oropeza
Organizator: Orden del Cister, Mexic
07.08. – 31.09.2014

Ovidiu Simionescu – gravură, desen și sculptură
Curator: Alexandru Soroc
03.09. – 31.10.2014

„Gentle Violence”
Artiști: Cristina Bobe, dr. Horia Mureșian, Sebastian Florea
Curatoare: Laura Coltofean
05.09. – 28.09.2014

„Interstițiu plastic. Nemțeni la Palatul Brukenthal”
Artiști: Dumitru Bostan, Ștefan Potop, Lucian Tudorache
Curatoare: Iulia Mesea
05.09. – 30.09.2014

Tudor Zbârnea - pictură
Curator: Alexandru Sonoc
03.10. – 29.10.2014

TIMIȘOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor nr. 51/45
www.jeczagallery.com

Genti Korini – „The Object and Its Background” - pictură
Pictura lui Genti Korini rescrie traseul picturii modern abstracte, întrucât artistul crede în resuscitarea unui dialog cu tradiția modernismului ce a fost în mod forțat și artificial întrerupt în țara sa.
12.04. – 31.05. 2014

Dan Măciucă & Veres Szabolcs – „The Flesh of Things. Un-painting the Romantics” - pictură
Expoziția pune față în față doi artiști clujeni, aparținând unei generații încă tinere, dar dovedind maturitate tehnică și consistență conceptuală.
Atât pentru Dan Măciucă, cât și pentru Veres Szabolcs, pictura este mai mult decât un mediu artistic ocazional ales, este un câmp de investigație, consecventă, disciplinat asumată și totodată dinamică și imprevizibilă.
Curator: Bogdan Iacob
19.06. – 01.09.2014

Alain Féliu Xiaolangdi – „Construcția unui baraj pe Fluviul Galben în China” – fotografie
Artistul francez a urmărit procesul de construcție al unui baraj în Xiaolangdi. Pe parcursul a trei ani, folosind o camera cu format mare de 4/5 inch, Alain Féliu a surprins evoluția și implicațiile proiectului de construcție asupra peisajului, mediului și oamenilor.
17.10. – 201.11.2014

CALPE Gallery
Str. Hector nr. 1, Bastion Theresia, corp D
http://www.calpegallery

Sorin Nicodim - pictură
27.05. – 14.06.2014

Leon Vreme – „Lumini noi – uși intredeschise” - pictură
20.06. – 05.07.2014

Cristian Bădiliță – „Poeme pentru păsări și extratereștri” – pictură
08.07. – 26.07.2014

Edith Torony – „Vertical Absorption” – pictură
Curator: Călin Petcană
02.09. – 20.09.2014

„Grup 7” – pictură, sculptură
Artiști: Eusebiu Josan, Georgiana Manea Josan, Mircea Roman, Florea Răducan, Constantin Răducan, Ștefan Pelmuș, Florentina Voichi
23.09. – 11.10.2014

„V 8 – Platforma de artă contemporană”
14.10. – 01.11.2014

Marian & Victoria Zidaru – „Plopi”
04.11. – 22.11.2014

MUZEUL DE ARTĂ TIMIȘOARA
Piața Unirii nr. 1

„Doi” – Dana Constantin / Marcel Bunea – pictură
22.05. – 22.06.2014

Ștefan Câlția – „Locuri” – pictură, grafică
03.10. – 05.12.2014

ART BUCHAREST WEEKEND

18-19.10.2014

organizator

PUF ASOCIAȚIA ephemair

proiecte finantate de

ARCUB centrul cultural

Proiect finanțat în programul București 555

CONSILIUL GENERAL AL MUNICIPIULUI BUCURESTI

PRIMĂRIA MUNICIPIULUI BUCUREȘTI

parteneri

MUZEUL NATIONAL DE ARTA CONTEMPORANA

Business Alliance Consulting

parteneri media

arta

igloo

The re:art

zeppelin

THE INSTITUTE

bookblog.ro

TV CITY PULSUL ORAȘULUI BUCUREȘTI

REFORMA

WWW.NOAPTEAGALERIILOR.RO

16-26/10/2014

ART ON DISPLAY

EXPOZIŢII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACCADEMIA DI ROMANIA
Piazza José
de San Martin, 1 Roma
Tel.: +39 06 320 80 24;
+39 06 320 15 94
e-mail: accadromania@tin.it
www.accadromania.it

„Paradisul şi Infernul” –
grafică şi pictură
Artişti: Graziella Stoian,
Nicolae Stoian, Matei Luca Stoian
Expoziţia abordează tema
cunoaşterii umane prin artă.
03.07. – 11. 07.2014

**„6 perspective – 4 zile –
64 fotografii”** - fotografie
Expoziţia este o poveste
de imagini, despre viaţa
de zi cu zi, locuri din Bucureşti
şi împrejurimile lui.
Artişti: Andrea Civenzini,
Giovanni Coppi, Federico
D'Addio, Eleonora Eleuteri,
Giada Felaco şi
Alexandra Dragomir
12.10. – 19.10.2014

„Între mit şi credinţă”
- pictură
Artişti: Marco Longo,
Tommaso Guadagno
23.10. – 25.10.2014

**„România văzută
de la Roma”** - pictură
Expoziţia şcolii de
Pictură „Scienza dell'Arte”
Artişti: Anna Capriogiio,
Lorenzo Cicerchia,
Barbara di Massimo,
Giuseppe Dente, Paolo
di Tonto, Zasmine Elgamal,
Alessandra Forteschi,
Silvana Guzzo, Luisa Mancini,
Pasquale Noia, Daniela Pappa,
Silvia Pirozzi, Francesco Strano,
Irene Villanova, Barbara Zechini
Curator: Marco Rossati
06.11. – 12.11.2014

ICR BERLIN
Koenigsallee 20 A,
D-14193 Berlin
Tel.: +49 (0)30 890 61 987
e-mail: office@rki-berlin.de
www.rki-berlin.de

**Nicu Ilfoveanu –
„Series. Multiples.
Realisms”** - fotografie
La Galeria Uqbar
din Berlin expoziţia a avut
ca subiect monumentele
publice ridicate în amintirea
Primului Război Mondial
în mediul rural din România.
06.06. – 30.06.2014

„As Good As Gold”
Expoziţia colectivului
Apparatus 22 a fost
compusă dintr-o instalaţie
(textil, vopsea, lumină)
şi o componentă narativă
(*sound*), la Akademie
Schloss Solitude Stuttgart –
„Die Scheune“
04.09. – 27.09.2014

**„Măiastra.
Povestea nespusă a iei”**
Sala de expoziţii a
Forumului „Yehudi Menuhin”
Expozi ia aduce în centrul
atenţiei ia ca simbol identitar
şi prezintă o selec ie de
bluze româneşti de patrimoniu
sub forma unei instala
ii de artă, o serie de 200
de fotografii interbelice din
colecţia britanicei Beryl de
Zoete şi faimoasele fotografii
ale Reginei Maria în veşmânt
tradiţional românesc.
Expoziţia este un proiect
colaborativ al Galeriei
Galateca în parteneriat cu
Institutul Cultural Român
şi Muzeul Horniman din Londra.
Curatoare: Roxana Gibescu
11.09. – 13.09.2014

**Nicolae Comănescu –
„I can see no Revolution”**
Expoziţia de la
Galeria Petra Nostheide-Eÿcke
din Düsseldorf prezintă
rezultatele unui performance
care constă în pictarea integrală
a pereţilor galeriei (*performance*
pictural realizat în decurs de
aproximativ 20 de zile la
care vor fi invitaţi spectatori
pe întreaga perioada)

conducând la un *site
specific event* menit să
înglobeze şi alte lucrări
ale artistului realizate anterior.
22.10. – 19.12.2014

**Paul Neagu, Horia Mina
şi Dario Carratta** -
arte vizuale
Participarea Galeriei Allegra
Nomad la Târgul de
artă ART.FAIR Cologne
Köln (Koelnmesse, Hall 1 şi 2)
24.10. – 27.10.2014

**„Brâncoveanu 300 -
Tradiţia continuă”** - fotografie
Autorii expoziţiei de la
Ambasada României
de la Berlin sunt acad.
prof. dr. Răzvan Theodorescu,
prof. dr. arh. Augustin Ioan
şi prof. dr. arh. Marius
Marcu-Lăpădat
27.11. – 10.12.2014

ICR BRUXELLES
07 Rue Gabrielle/
Gabriellestraat 107
B-1180 Bruxelles/ Brussel
Tel:+32(0) 23 44 41 45
e-mail: bruxelles@icr.ro
www.icr.ro/bruxelles/

**Mona Vătămanu
şi Florin Tudor** -
instalaţie, video, film
La galeria Centrului de Artă
şi Media „Argos“ din Bruxelles
Lucrarea *I do not know
the real story which happens
there / Nu cunosc adevărata
poveste de acolo* semnată
Mona Vătămanu (1968)
şi Florin Tudor (1974) include
două noi producţii combinate
într-o instalaţie audiovizuală,
o selecţie de clipuri
video şi filme.
Curatoare: Andreea Cinel
08.11. – 21.12.2014

**„Brâncoveanu -
Tradiţia continuă”** -
panouri foto-documentare
La Parlamentul European
(PE), Bruxelles, Belgia
Expoziţia este rodul colaborării
dintre Acad. Prof. Dr. Răzvan
Theodorescu, Prof. Dr. Arh.
Marius Marcu-Lăpădat şi
Prof. Dr. Arh. Augustin Ioan,
cu sprijinul Uniunii Arhitecţilor
din România şi al ARCUB.
10.11. – 14. 11.2014

ICR BUDAPESTA
Izsó utca 5, 11 46
Budapest XIV, Magyarország
Tel: + 36 (1) 383 26 93
e.mail:
romankulturalis.intezet@upcmail.hu
www.icr.ro/budapesta/

Cătălin Gheorghe Hrimiuc -
sculptură în cristal optic
Curator: Simona Tănăsescu
23.06. – 19.09.2014

**Adina Nanu –
„Ce povesteşte
portul popular românesc”** -
costume şi fotografii
22.09. – 30.11.2014

**Nina Mihăilă –
„Ceruri, ape, pământ”** -
fotografie În spaţiile de expoziţie
ale Bibliotecii Naţionale de
Limbi Străine din Budapesta
19.11. – 10.12.2014

ICR BUDAPESTA
Filiala SEGHEDIN
6720 Szeged, Dugonics
tér 2, Magyarország
Tel: +36 62 550 321
e.mail: rki.szeged@invitel.hu
www.icr.ro/seghedin/

**Florin Andreescu –
„Flashback – Comunismul
în imagini”** - fotografie
03.06. – 22.09.2014

„Omagiu Ovidiu Maitec” -
sculptură şi grafică
Artişti: Onisim Colta,
Ştefan Oroian, János Lóránt,
Dumitru Şerban, Rudolph
Kocsis, Luigi Varga
Curator: Tamás Révész
30.09. – 30.11.2014

ICR BUCUREŞTI
Aleea Alexandru 38,
011824, Bucureşti
Tel.: (+4) 031 71 00 627
e-mail: icr@icr.ro

**„Ţară din suflet –
Patria Română”**
Expoziţie de lucrări de desen,
grafică şi pictură ale
copiilor din diasporă
28.10 – 04.11.2014

Agatha Pricopescu & Emil Pricopescu – „Ipostaze 2”
Artă decorativă (lucrări din trei serii ale Agathei Pricopescu), intitulate Madness, Clovnii şi Balerine) şi sculptură (Emil Pricopescu)
01.10. – 14.10.2014

ICR CHIŞINĂU
Str. Vlaicu Pârcălab 39, Chişinău, Republica Moldova
Tel.: 00373 22 23 76 22
e-mail: icrmihaieminescu@icr.ro

„Trei poeţi: Grigore Vieru, Mihai Ursachi şi Petru Cărare” – fotografie
Expoziţia a marcat ziua de naştere a lui Mihai Eminescu şi a fost expusă la Galeria la Rond din spatele statuii lui ştefan cel Mare şi Sfânt din Chişinău.
13.06. - 14.07.2014

Idel Ianchelevici – sculptură
La Muzeul Naţional de Artă din Chişinău
Expoziţia a fost organizată de Institutul Cultural Român de la Bruxelles şi Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu“ de la Chişinău
30.09. – 15.11.2014

ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu, 34433, Istanbul, Turcia
Tel./Fax: +90 212 292 43 45
e-mail: icr.istanbul@icr.ro
www.icr.ro/istanbul

ICR LISABONA
Rua Dr. António Cândido, nº 18, 1050-076 Lisabona, Portugalia
Tel.: +351 21 353 70 60
e-mail: icrl.geral@mail.ptprime.pt
www.icr.ro/lisabona

Cristina Bolborea – „Ferestre spre Grădina Paradisului” – ceramică contemporană
Expoziţie la Museu Nacional do Azulejo
15.07. – 02.11.2014

ICR LONDRA
1 Belgrave Square, SW1X 8PH, London
Tel.: +4420 7752 0134
e-mail: office@icr-london.co.uk
www.icr-london.co.uk

„G.M. Cantacuzino – a Hybrid Modernist”
Expoziţia cuprinde cărţi originale, macheta cunoscutului Hotel Belona şi lucrări de pictură, acuarelă şi desen din călătoriile lui G.M. Cantacuzino, alături de o prezentare cronologică a proiectelor arhitecturale ale acestuia, prin fotografii şi text.
Curator: arh. Dan Teodorovici
12.06. – 29.08.2014

Bogdan Raţă – „The Middle Way” – sculptură
Artist prezent în secţiunea „Independents” a Bienalei de Artă de la Liverpool
Lucrarea, reprezentând o palmă deschisă spre cer, a fost instalată în faţa St. George's Hall, o clădire impozantă amplasată în insula muzeelor din centrul oraşului, în prezent parte a patrimoniului mondial UNESCO.
04.07. – 26.10.2014

„Sub auspiciile absenţilor. O istorie arhitecturală şi biografică a clădirii din Belgrave Square nr. 1“ - fotografie
Curatori: arh. Andreea Vasilcin, arh. Radu Macovei
21.09. – 03.10.2014

„Revisiting Romania: Dress and Identity”
Expoziţia, de mare amploare, de la Muzeul Horniman din Londra, urmăreşte prezentarea costumului popular românesc din diverse zone folclorice ale României, precum şi alte obiecte şi fotografii, ca elemente importante de definire a identităţii româneşti. Exponatele fac parte din colecţia Muzeului Horniman, colecţie donată de Guvernul României în anul 1957, fiind cea mai complexă din Marea Britanie, prin faptul că acoperă toate aspectele vieţii din mediul rural.
Aceasta va fi expoziţia centrală a muzeului în anul 2015.
04.10. – 06.09.2015

Ion Paciu – „Romanian Portraits” - fotografie antropologică
Expozi ie la Muzeul Horniman din Londra galeria Balcony Hall
13.09. – 08.03.2015

George Butler – „Capturing Carpathia” – desen şi grafică
27.10. – 07.11.2014

„Măiastra - Povestea nespusă a iei”
La Europe House (Repezentanţa Comisiei Europene la Dublin)
Expoziţia *Măiastra – Povestea nespusă a iei* aduce în centrul atenţiei ia ca simbol identitar şi prezintă o selecţie de bluze româneşti de patrimoniu sub forma unei instalaţii de artă, o serie de 200 de fotografii interbelice din colecţia britanicei Beryl de Zoete, faimoasele fotografii ale Reginei Maria în veşmânt tradiţional românesc, precum şi tablouri ale artistului Silviu Oravitzan.
Expoziţia *Măiastra – Povestea nespusă a iei* este un proiect colaborativ al Galeriei Galateca în parteneriat cu Institutul Cultural Român şi Muzeul Horniman din Londra.
Curator: Roxana Gibescu
14.10. – 24.10.2014

ICR MADRID
Plaza de la Lealtad, 3, entreplanta dcha. 28014 Madrid
Tel.: +34 917 589 566;
e-mail: icrmadrid@icr.ro
www.icr.ro/madrid

Simona Rota – „Instant Village” – fotografie
Expoziţie în cadrul PhotoEspaña 2014
Curatoare: Paula V. Álvarez
04.06. – 25.07.2014

Andrei Pandele şi Florin Andreescu – „România Flashback” – fotografie
Expoziţia deschisă la Castillo de Montjuïc din Barcelona surprinde un portret al societăţii româneşti din ultimii ani ai dictaturii comuniste şi emotivitatea şi dramatismul revoluţiei populare din decembrie 1989.
01.10. – 11.01.2015

Anka Moldovan – „No Lugares” - pictură
04.11. – 28.11.2014

ICR NEW YORK
200 East 38th Street, New York, N.Y. 10016, U.S.A
Tel.: +1 212 687 0180
e-mail: icrny@icrny.org
www.icrny.org
www.icr.ro/new-york

Alexandru Darida – „Extraordinary People - Extraordinary Portraits” - pictură
06. 06.– 30.06.2014

„In print: the Manakia brothers and Picu Pătruţ. Recent publications of the Museum of the Romanian Peasant” - fotografie
20.06. – 20.07.2014

Elena Murariu – „Rădăcini brâncoveneşti” - grafică şi pictură
Curatoare: Monica Morariu
24.10. – 07.11.2014

Cristian Paraschiv – „Jurnalul” / „The Diary”
La galeria RIVAA din Roosevelt Island, New York
Expoziţia are un caracter retrospectiv, fiind bazată pe lucrări ale artistului din intervalul 1979-2014, mai ales fotografii colorate de mână din anii '80 şi lucrări de grafică, dar şi în tehnică mixtă sau „obiecte”, în care apar recurent însemne ale regimului totalitar, ce transfigurează plastic traumele dictaturii comuniste asupra unei întregi colectivităţi, în general, şi asupra artistului, exilat în Franţa, în particular.
25.10. – 16.11.2014

ICR PARIS
1 rue de l'Exposition, 75007 Paris
Tel: +33 (0) 1 47 05 15 31
e-mail:institut@institut-roumain.org
www.icr.ro/paris/

Elena Murariu – „Rădăcini Brâncoveneşti” - caligrafie şi grafică sacră

„Dincolo de timp şi spaţiu” – pictură
Vernisaj: 30.06.2014

Florin Andreescu – „Flashback: Comunism glorios, capitalism victorios” - fotografie
Expoziţie la Espace 25, Fribourg
17.10. – 31.10.2014

Cristina Passima Trifon – „Cui îi este frică de Big Apple?”
16.10. – 16.11.2014

Florin Andreescu – „Flashback: comunism glorios, capitalism victorios” – fotografie
13.11. – 15.12.2014

ICR PRAGA
Nerudova 5, Malá Strana,
118 00 Praha 1
Tel.: +420 - 222 523 096;
e-mail: praga@icr.ro
www.icr.ro/praga
http://www.facebook.com/rumunskyinstitut/

„Film Poster is Not Dead” - afișe de film
Expoziție la Cinema Svetozor, Praga
Artiști români: Carmen Apetrei, Ștefan Georgescu, Ancuța Mureșan
10.10.– 10.11.2014

ICR STOCKHOLM
Skeppsbron 20, 111 30 Stockholm
Tel.: +46 (0) 8 20 76 00
e-mail: info@rkis.se
www.rkis.se

„Dor de România” – Gheorghe Lisița și Veronica Iftodii - pictură
La galeria Lyktan din Skogâs
29.11. – 11.12.2014

ICR TEL-AVIV
Shaul Hamelech 8,
64733 Tel Aviv
Tel.: +972 3 696 17 46
e-mail: office@icrtelaviv.org
www.icr.ro/tel-aviv

„Schițe de Oana Coșug” - grafică
22.07.– 20.09.2014

„Memoria Holocaustului – Sighetu Marmației 1944-2014”
21.09. – 21.10.2014

Ruth Oren – „Întâlniri: București – Yafo/București – Haifa” – fotografie
La Galeria 15 Design – Hanul cu Tei, București
Au fost prezentate fotografii realizate de Ruth Oren în București, Yafo și Haifa pe parcursul mai multor ani. Fotografiile au avut ca temă diferite imagini urbane, prin care Ruth Oren încearcă să creeze un spațiu unitar pentru identitatea ei spirituală definită pe două coordonate: română și israeliană.
27.09. – 10.10.2014

ICR VARȘOVIA
Ul. Chopina 10; 00-559 Warszawa
Tel.: +48 22 629 16 56
e-mail: warszawa@icr.ro
www.icr.ro/varsovia

Victor Man – „Zephir” – pictură
La Galeria Națională de Artă Zach ta din Varșovia
Aceasta este prima expoziție individuală din Polonia a artistului român Victor Man.
Curator: Friedhelm Hütte
08.07. – 31.08.2014

Mona Vătămanu și Florin Tudor – „Arena (where would I have got if I had been intelligent!)”
Expoziția de pictură, sculptură, instalații, performance a avut loc la Centrul de Artă Contemporană „Znaki Czasu” din Toru
04.04. – 28.09.2014

ICR VENEȚIA
Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214, 30121 Veneția, Italia
Tel.: +39 041 524 23 09
e-mail: istiorga@tin.it
www.icr.ro/venetia

Leontina Rotaru – ,,Embroidered bed. Floating”
19.06. – 26.06.2014

Aurel Contraș – „Semne și culori pentru paradis” – sculptură
Expoziție în Mica Galerie a Institutului
Curator: Grigore Arbore Popescu
01.07 – 21.07.2014

Florian Doru Crihană – „Veneția – o impresie satirică” – caricatură
Sunt descrise prin simboluri evenimente, fapte din istoria orașului Veneția. În imaginile pictate s-au regăsit cele mai cunoscute clădiri, monumente, muzee, piețe, canale.
18.09. – 02.10.2014

Kosta Djurasinov – „Reflexie” – pictură
Artistul își propune reluarea tehnicilor picturii pe sticlă într-o modalitate actualizată, prin utilizarea unei suprapuneri de plăci de plexiglas, alături de sculpturi din lemn, care vor crea o instalație artistică unică, adaptată și destinată spațiului Micii Galerii a IRCCU Veneția.
06.10. – 25.10.2014

Adina Plugaru – „Spart, răsturnat, căzut, vărsat”
Expoziția se află la Mica Galerie a I.R.C.C.U din Veneția.
Curatoare: Roxana Sava
08.11. – 15.12.2014

Anghel Saligny - fotografie
Expoziție multimedială dedicată aniversării a 160 de ani de la nașterea ing. arh. Anghel Saligny (1854-1925)
Curator: Cătălin Davidescu
03.12. – 20.12.2014

ICR VIENA
Argentinierstr. 39, 1040 Viena, Austria
Tel./Fax: +431 319 10 81
e-mail: office@rkiwien.at
www.icr.ro/viena/

,,Efectul Brâncuși” - fotografie
Expoziție la Kunsthalle Wien
Artiști: Saâdane Afif, Wilfrid Almendra, Nina Beier, Anca Benera & Arnold Estefan, Constantin Brâncuși, André Cadere, Koenraad Dedobbeleer, Alessio delli Castelli, Thea Djordjadze, Paulien Föllings, Isa Genzken, Konstantin Grcic, Jürgen Mayer H., Sofia Hultén, Haraldur Jónsson, An Te Liu, Josephine Meckseper, Ute Müller, Anca Munteanu Rîmnic, Shahryar Nashat, Olaf Nicolai, Odilon Pain, Luiz Roque, Rudi Stanzel.
Curatori: Vanessa Joan Müller, Nicolaus Schafhausen
11.06. – 21.09.2014

„România frumoasă” - fotografie
Imagini foto și video cu așezăminte brâncovenești, centrele istorice din Sibiu, București și Iași și alte destinații cultural-turistice mai puțin cunoscute publicului din străinătate. Fotografiile expuse au fost realizate de Dana Stăvaru, Andrei Morar, Adel Al-Haddad și Silvia Floarea Toth.
24.06. – 29.06.2014

„Wood&Wool”
Designeri români: Alina Constantin, Adina Marin, Alexandra Constantinescu, Ana Botezatu & Tina Nodes, Arhidot Design, Atelier Brut, Bogdan Ciocodeica & Diana Roșu, Carla Szabo, Doru Dumitrescu, Dragoș Motica, Eliza Yokina – SYAA, Form&Function, Grigore Mitrea, Klara Veer, Lidia Puică, LOCAL, Mădălina Teler, Mihai Stamati, Monotremu, Oana Coarfă–Cabinet, Prototip, Ruxandra Sacalis, Valentina Vidrașcu, Woodish și WOOLS & WOLF.
Expoziția prezintă o poveste despre materialele tradiționale în designul românesc contemporan, pornind de la interesul tinerilor designeri români pentru meșteșugurile tradiționale și de la alegerea deliberată a materialelor naturale pentru creațiile lor.
Conceptul și designul expoziției: Attila Kim și Ioana Leca
26.09. – 05.10.2014

„Inspired by Bucharest” - fotografie
Artiști: Vlad Eftenie,

Mihai Petre, Alex Mazilu,
Aurel Vîrlan, Marius Iancu,
Marius Georgescu,
Dani Ioniță, Andrei Bîrsan,
Alex Gâlmeanu,
Mirela Momanu,
Robert Trică, Irina Groza
Curator: Aurel Virlan
Asistent curator:
Aurelia Carmen Donose
07.10. – 19.10.2014

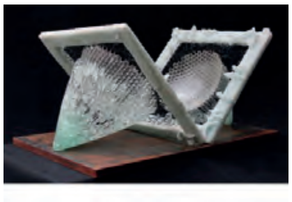
Participări românești în străinătate cu sprijinul ICR

„Curente în arta contemporană", Maroc
La Simpozionul Internațional De Artă DFEWA Residency, Maroc, au fost invitați trei artiști români: Ioan Delamare Atanasiu, Emilia Persu și Vasile Tolan.
Curatoare: Annemarie Garzon (Maroc), Prof. Dorothea Fleiss (Germania)
18.06. – 28.06.2014

„I.K.S.I.T" Innsbruck - Tirol, Austria
La Simpozionul Internațional de Ceramică Contemporană IKSIT (Internationales Keramik Symposium Innsbruck-Tirol) a fost invitată din partea României, Cristina Popescu Russu care a ținut și o conferință referitor la ceramica contemporană românească. Totodată a avut loc o amplă expoziție internațională de ceramică la Palatul imperial Hofburg, Innsbruck
Curator / organizator: Gabriela Nepo-Stieldorf (Austria)
13.07. – 27.07.2014 – simpozion;
17.07. – 14.08.2014 – expoziție

„Transnistria, temni a limbii române" - fotografie
Octavian Bâlea participă în cadrul Festivalului de Film Istoric de la Râșnov cu fotografii realizate în Tiraspol.
01.08. – 10.08.2014

„Expoziția internațională de artă din sticlă Stanislav Libensky Award 2014"
Stanislav Libensky Award este singura expoziție-concurs internațională de artă din sticlă din lume bazată pe aplicații ale absolvenților. Acest premiu a fost înființat în 2009. În fiecare an un juriu profesionist selectează artiștii care vor expune în toamnă la Praga. Anul acesta, dintre 100 de participanți din întreaga lume au fost aleși 37, printre care Alexandra Mureșan (actualmente doctorandă la Universitatea de Artă și Design din Cluj-Napoca) ca singură reprezentantă din partea României, care va participa la expoziția de la Art Salon S în *Dancing House*, cu obiectul intitulat *Gaze In / Anul Out Gaze*.
19.09. – 14.12.2014



„ART EXPO Malaysia 2014", Kuala Lumpur - fotografie
Otilia Andrei a participat, ca reprezentant al României, cu 18 lucrări în format digital.
25.09. – 28.09.2014

„Bienala Internațională de Artă Contemporană"
Cassablanca, Maroc
Lucian Muntean a expus lucrări de fotografie de artă.
02.10. – 12.10.2014

Marian Nacu – „Povestirile unui creator de podoabe"
Lisabona, Portugalia
Evenimentul a avut loc la Museu de Artes Decorativas Portuguesas din Lisabona si este primul pe care ICR Lisabona reușește să îl înscrie în programul prestigiosului muzeu.
02.10. – 02.11.2014

„10 arome, 10 artiști" – Salonul European de Bandă Desenată
Au expus artiștii:
Costin Benescu,
Remus Brezeanu,
Cristian Dârstar,
Paula Duță, Mihai Marcu,
Xenia Pamfil, Andrei Puică,
Maria Surducan,
Ileana Surducan,
Alexandru Talambă
16.10. – 02.11.2014

„Expoziția Internațională de Artă Contemporană" Zürich, **Elveția**
Selecții importante în artele vizuale contemporane – pictură, fotografie, sculptură și *performance*
Artiști: Daniel Brici, Cristian Todie
17.10. – 19.10.2014

„Contemporary Art Ruhr" (C.A.R.)
2014, Essen, Germania
România, ca țară invitată special la The InnAovative Art Fair, a fost pusă în evidență prin participarea galeriilor de artă vizuală: Victoria Art Center, Galateea, La Borna, Aiurart, Senso și KunstArt (Bochum)
Din diaspora a participat Simona Nuțiu-Gradoux.
Un p*erformance* interactiv, *Sunetul Ceramicii*, cu participarea compozitorilor Irinel Anghel și Darie Nemeș Bota, a avut loc zilnic și a constituit un punct de atracție pentru vizitatori.

Artiști: Valeriu Șchiau, Ciprian Paleologu, Traian Boldea, Ana Ștefan, Roman Tolici, Petru Lucaci, Andreea Albani, George Mariciu, Cristian Paraschiv, Beniamin Popescu, Silvia Trăistaru; Ioana Șetran, Cristina Popescu Russu, Vasile Cercel, Gherghina Costea, Daniela Făiniș, Georgiana Cozma, Arina Ailincai, Nicolae Moldovan, Cristina Bolborea, Gavril Zmicală, Romana Mateiaș, Adela Bonaț Mărculescu, Aniela Ovadiuc, Maria Cioată, David Leonid Olteanu, David Olteanu, Mariana Cara Olteanu, David Leonid Olteanu, Iudith Crăciun, Gheorghe Crăciun, Matei Crișan, Alexandru Paul Micloș, Ana Ștefania Andronic, Ioana Popa, Horea Ciontea, Anca Boeriu, Marius Burhan, Eduard Duldner.
24.10. – 26.10.2014

„ART FAIR Cologne"
Köln, Germania
Târgul promovează arta contemporană și modernă.
Artiști: Paul Neagu, Nikolai Ghika, Dario Carratta.
Curator: Mihai Nazarie
24.10. – 27.10.2014

„Turning Points" – Budapesta
Expoziție de artă contemporană la Galeria Națională de Artă a Ungariei
ICR Budapesta participă la proiectul EUNIC Turning Points, ce constă într-o expoziție de artă plastică contemporană la Galeria Națională de Artă a Ungariei din Budapesta.
02.11. – 15.12.2014

„Artissima", Torino, Italia
Artistul Daniel Djamo și echipa Apparatus 22 au participat la unul din cele mai importante târguri de artă contemporană din Europa, orientate pe artă experimentală și conceptuală, fiind renumit pentru programul hibrid între târg și festival de artă.
03.11. – 10.11.2014

„Mărgăritare Brâncovenești" – Atena, Grecia
Participă: Elena Murariu
18.11. – 23.11.2014

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

DANA ALTMAN
a publicat două cărți despre arte vizuale și poezie, și numeroase articole în reviste ca *Artphoto, Sinteza, ARTA, Observator Cultural.* Absolventă a Facultății de litere din Cluj-Napoca, ea a studiat la Exeter College din Londra și și-a luat un doctorat în lingvistică generală cu o teză despre teoria textuală. Este directorul unei galerii de artă din New York City. *// Dana Altman published two books about visual arts and poetry and numerous articles in publications such as* Artphoto, Sinteza, Arta, Observator Cultural. *A graduate of the Faculty of Letters, Cluj-Napoca, she studied at Exeter College, London, and holds a doctorate in general linguistics, with a thesis on text theory. She is the director of a gallery of contemporary art in New York City.*

CORINA L. APOSTOL
este doctorandă la Departamentul de Istoria Artei la Rutgers University, New Jersey, SUA. Cercetarea ei se concentrează asupra artei moderne și contemporane din Europa de Est și Rusia. În poziția de Dodge Fellow, Apostol lucrează ca asistentă de curator la Muzeul de Artă Jane Vorhees Zimmerli din New Jersey, unde investighează Colecția Norton și Nancy Dodge de artă nonconformistă din fosta Uniune Sovietică. *// Corina L. Apostol is a Ph.D. student in the Department of Art History at Rutgers University, New Jersey, USA. Her research focuses on modern and contemporary art in Eastern Europe and Russia. As a Dodge Fellow, she works as assistant curator at the Art Museum Jane VorHees Zimmerli in New Jersey, where she is investigating the Norton and Nancy Dodge collection of Nonconformist Art from ex-Soviet Union.*

BILL BALASKAS
(n.1983, Salonic) e un artist stabilit la Londra care lucrează cu diferite media. Actualmente pregătește un doctorat la departamentul Critical Writing in Art & Design de la Royal College of Art din Londra, unde și-a făcut și licența.*// Bill Balaskas (b. 1983, Thessaloniki, Greece) is a London-based artist working across different media. He is currently a PhD candidate in the programme of Critical Writing in Art & Design of the Royal College of Art and he holds an MA from the same college.*

RALUCA BĂLOIU
este absolventă a secției de Istoria și Teoria Artei, Universitatea de Arte din București (licența în 2006, masteratul în 2009). A colaborat cu Lia Perjovschi la Arhiva de Artă Contemporană în cadrul proiectului Public space Bucharest (2007). În decursul timpului a publicat articole în *Mixul de Cultură, Time Out, Ziarul Financiar (Ziarul de Duminică), Observator Cultural*, Revista *Forma* (Deva) și Radio România Cultural. A colaborat la realizarea unor proiecte de dans contemporan cu Forumul Cultural Austriac în 2008 și cu ArtLink în cadrul Festivalului de teatru, dans și imagine, Temps d'images. *// Raluca Baloiu holds an MA in Art History at the National University of Fine Arts, Bucharest. She collaborated with Lia Perjovschi at the Contemporary Art Archive within the Public Space Bucharest project (2007). She was selected to the Young Artist's Art Biennale (2008), lead by Adam Budak. She published texts in Romanian publications:* Mixul de Cultura, Time Out, Ziarul Financiar (Ziarul de Duminica), Observator Cultural, *Revista* Forma *and* Radio Romania Cultural. *She collaborated for the development of contemporary dance projects with the Austrian Cultural Forum, in 2008 and with Temps d'Images, the ArtLink Festival Theater, Dance and Image.*

CRISTINA BOGDAN
este critic și istoric de artă, ocazional curatoare; în prezent este doctorandă în Critical and Historical Studies la Royal College of Art, Londra. *// Cristina Bogdan is an art critic and historian, occasionally curator. At present she is preparing a Ph.D. in Critical and Historical studies at the Royal College of Art, London.*

DAN BREAZ este doctor în filozofie, critic și istoric de artă, curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. A publicat studii din domeniul istoriei și teoriei artei, al criticii de artă modernă și contemporană, al politicilor culturale și al managementului muzeal. *// Dan Breaz, Ph.D. in Philosophy, is an art critic and historian, curator at the Art Museum in Cluj-Napoca. He published several studies in the fields of art history and theory, modern and contemporary art criticism, cultural policies, and museum management.*

IOANA CIOCAN este artist vizual și asistent universitar dr. la departamentul de grafică al Universității Naționale de Artă din București. Ea este inițiatoarea programului *Proiect 1990* ce constă în amplasarea temporară de lucrări ale unor tineri artiști conteporani pe soclurile rămase vacante ale unor monumente din București. *// Ioana Ciocan is a visual artist and a Ph.D. assistant professor in the Department of graphic arts in the National University of Arts, Bucharest. She is also the initiator of the* Project 1990, *a program which consists in temporary placing works of young visual artists on the unoccupied pedestals of certain monuments in Bucharest.*

MAGDA CÂRNECI
este scriitoare, critic și istoric de artă, curatoare. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). În prezent e redactor-șef al revistei *ARTA.* Printre multe expoziții în România și în străinătate, a organizat mai recent *Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans* (Salonic, 2004/ 2005), *Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence* (Paris, 2007) etc. Ultima carte: *Artele plastice în România 1945-1989*. Cu o addenda 1990-2010 (ediția a doua revăzută și adăugită, Polirom, 2013). *// Magda Carneci is a writer, art historian, and curator. Ph.D. in art history at Ecole des Hautes Etudes in Paris (1997). At present, she is the editor-in-chief of the* ARTA *magazine in Bucharest. She was the curator of many art exhibitions in Romania and abroad, among which* Bucharest in the 1920s-1940s: between Avant-Garde and Modernism *(Bucharest, 1993),* Cosmopolis. Contemporary Visual Arts in the Balkans, *(Thessalonica, 2004 / 2005), Isidore Isou (Paris, 2007) etc. She published among others,* Arts of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism *(Bucharest, 1999, in English) and* Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989 *(Art and Power in Romania 1945-1989, Paris, 2007).*

ANDRA CHIȚIMUȘ
este artistă și cercetătoare, specializat pe sound art și media studies. A obținut diploma de licență de la Universitatea Națională de Arta București, secția foto-video, după care și-a continuat studiile la Paris 8, cu un master de Istoria și Teoria Artei, urmat de un masterat artistic la Beaux Arts din Paris (DNASP). A scris în mod regulat pentru Time Out, Revista la Plic/ Postbox Magazine și Altitudini. Trăiește și lucrează la Paris. *// Andra Chitimus is an artist and researcher, focusing mostly on sound art and media studies. With a BFA in New Media Arts from UNARTE Bucharest, she continued her studies with an MA in Art History and Theory at Paris 8, followed by an MFA at Beaux Arts de Paris. She has been a regular contributor for Time Out, Revista la Plic / Postbox Magazine and Altitudini. Lives and works in Paris.*

LIVIANA DAN este critic de artă și curator. A coordonat Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu, oraș în care trăiește și lucrează. *// Liviana Dan is an art critic and curator. Until recently she coordinated the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu, where she lives and works.*

VICTOR DEL VECCHIO
(n.1982 Sin-Fours-les-Plages, Franța) e un scriitor și critic de artă free-lance stabilit la Londra. Din 2011 el conduce platforma de artă și muzică La Feuille of Cabbage. A studiat artele la Universitatea din Aix-en-Provence și e interesat în explorarea stilistică și subiectivă a mișcării în culture-fringe prin scriere, interviuri și expunere.*// Victor del Vecchio (b. 1982 Six-Fours-les-Plages, France) is a freelance London-based writer and art critic. He runs music and art platform La Feuille de Cabbage since 2011. He studied Arts at the Aix-en-Provence University and is interested in stylistically and subjectively exploring the movement in fringe-culture through writing, interviews, and exposure.*

ROXANA DASCĂLU
este jurnalistă multimedia, fostă corespondentă Reuters în România, specialistă în PR și comunicare și traducătoare de engleză si franceză. A lucrat, printre altele, cu Uniunea Scriitorilor din România la Festivalul „Zile și Nopți de Literatură“, ca traducător și editor al cărților Festivalului, și a făcut și PR *pro bono* pentru acest eveniment anual, care a adunat scriitori și poeți proeminenți din întreaga lume în România, timp de un deceniu, în anii 2000. Din 2014, colaborează cu Uniunea Artiștilor Plastici din România, în calitate de consultant PR. *// Roxana Dascalu is a multi-media journalist, former Reuters correspondent in Romania, PR and communications specialist and an English and French translator. She has worked, among others, with the Writers' Union of Romania on the Festival "Days and Nights of Literature", as a translator and editor of the Festival books, and she also did* pro bono *PR for the annual event which gathered prominent writers and poets from around the world in Romania, during a decade, in the 2000s. She also collaborates with the Visual Artists Union of Romania as a PR consultant.*

TEODORA DINU a absolvit Facultatea de Istoria Artei din cadrul Universității București în vara lui 2014. După trei ani petrecuți ca voluntar sub umbrela MNAR-ului, ea își concentrează acum atenția pe arta contemporană și colaborarea cu tinerii artiști. // *Teodora Dinu graduated this year History of Art from Bucharest University. After three years as a volunteer at the National Museum of Art, she is now focusing on contemporary art and working with young artists.*

ROXANA GAMARȚ a terminat Facultatea de Litere, la Universitatea Bucuresti, apoi un Master în Publishing la Emerson College din Boston, Statele Unite. Curator la Galeria Zorzini din București, ea dezvoltă diverse proiecte culturale și artistice. // *Roxana Gamarț graduated the Faculty of Letters at the University Bucharest, then a MA in publishing at Emerson College in Boston. As a curator at Zorzini Gallery in Bucharest, she developes various cultural projects.*

ADRIAN GUȚĂ este istoric și critic de artă, curator, conferențiar universitar. Conduce Catedra de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universității Naționale de Arte din București. A fost redactorul-șef al revistei *ARTA* în 2000-2001. // *Adrian Guță is an art critic and historian, a curator, and a lecturer at the National University of Arts in Bucharest, where he leads the chair of Art History and Theory. He was the editor-in-chief of* ARTA *art magazine in 2000-2001.*

VALENTINA IANCU (n. 1985) este istoric de artă și curatoare în cadrul departamentului de artă românească modernă al Muzeului Național de Artă al României. Cele mai recente proiecte de cercetare în care a lucrat se concentrează pe relația dintre artă și politică în România modernă. În 2011 a primit premiul Rudich pentru cercetare oferit de Universitatea Ebraică din Ierusalim. În prezent este doctorand CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii – Universitatea din București/ Universitatea Națională de Arhitectură „Ion Mincu", București) cu o teză despre suprarealismul din România. // *Valentina Iancu (b. 1985) is an art historian working as a curator at the Romanian Modern Art Department of The National Museum of Art Romania. Her most recent research projects have been focusing on the relationship between art and politics in modern Romania. In 2011 she received the Rudich Prize for research offered by the Hebrew University of Jerusalem. She is a PhD student at Center of Excellence in Image Study (Bucharest University/ The National Architecture University "Ion Mincu") with a thesis on Romanian surrealism.*

JULIETTE IHLER *este* jurnalistă free-lance cu studii masterale de filosofie, stabilită la Paris. // *Juliette Ihler, postgraduate in philosophy and in journalism, is a freelance journalist based in Paris.*

CLAIRE JAMIESON este doctorandă în Studii critice și instorice, dar și cercetător freelance și scriitor. A studiat arhitectura la Universitatea din Cambridge și la Royal College of Art din Londra, apoi în 2009 a intrat în think-tank-ul Building Futures de la Royal Institute of British Architects.Aici a condus cercetări în mai multe domenii, printre care studiul important Viitorul Arhitecților publicat în 2011. În prezent conduce grupul de inițiativă de acolo. // *Claire Jamieson is a full-time Ph.D candidate in the department of Critical and Historical Studies, as well as a freelance researcher and writer. She studied architecture at the University of Cambridge and the Royal College of Art, before joining the Royal Institute of British Architect's think-tank Building Futures in 2009. Here she led research in a number of areas, including the influential The Future for Architects published in 2011, and now sits on the steering group.*

TRAVIS JEPPESEN este autorul a cinci cărți, printre care Lup la ușă și Dezorientări: arta la marginea contemporaneității. Piesa sa, *Daddy* (Tati) a avut premiera la teatrul HAU din Berlin în 2009. Articolele sale despre artă și film apar în diverse publicații, printre care Flash Art, Artforum și Art in America. Noul său roman, *Sinucigașii*, a apărut la editura Semiotext(e) în 2013.// *Travis Jeppesen is the author of five books, including Wolf at the Door and Disorientations: Art on the Margins of the "Contemporary". His play, Daddy, premiered at the HAU Theater in Berlin in 2009. His writing on art and film appears in Artforum, Flash Art, and Art in America, among other publications, and he regularly collaborates with visual artists. Jeppesen's new novel,* The Suiciders, *was published by Semiotext(e) in 2013.*

ANNA KONIK (n.1974, Lubliniec, Polonia) e o artistă contemporană a cărei operă conține instalații, obiecte, video, fotografie și desene. Konic produce instalații video ce combină semi-documentare filmate, *performance* și sculptură. Trăiește și lucrează la Berlin, Varșovia și Dobrodzien. // *Anna Konik (b. 1974, Lubliniec, Poland) is a contemporary artist whose work includes installations, objects, video, photography and drawings. Konik makes video installations and her practice combines video semi-documentary, installation, performance, and sculpture. Lives and works in Berlin, in Warsaw and in Dobrodzien.*

ANDREA LEHNER (n. 1976) a studiat istoria artei și italiana la Universitatea Liberă din Berlin și lucrează ca curator independent pentru arta contemporană tot în Berlin. Interesul său principal în acest domeniu este studiul imaginii omului modern între auto-percepție și percepția în fotografie contemporană și pictură. De asemenea s-a dedicat mai multor proiecte în care pune împreună arta cu diverse domenii interdisciplinare. Ea vorbește germană, engleză, italiană, maghiară și română. // *Andrea Lehner (b. 1976) studied Art History and Italian at the Free University in Berlin and works as a freelance curator for contemporary art, also in Berlin. Her main interest in this area is the survey of modern man image between self-perception and perception in contemporary photography and painting. She also devoted herself to various projects in which brings together art with interdisciplinary areas. She speaks German, English, Italian, Hungarian and Romanian.*

PETRU LUCACI este pictor, conferențiar la Universitatea Națională de Arte București, președinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România și director al revistei *ARTA*. // *Petru Lucaci is a painter and an associate professor at the National University of Arts in Bucharest. At present he is the president of the Union of Visual Artists in Romania and the director of* ARTA *art magazine.*

DIANA MARINCU este doctorandă la Universitatea de Arte București, catedra de Istoria și Teoria Artei, cu o cercetare despre rolul și poziția curatorului în câmpul artei contemporane. Semnează cronici de artă și recenzii în *Dilemateca, Dilema Veche* și alte publicații. // *Diana Marincu is preparing a Ph.D. at the chair of Art History and Theory at the National University of Arts in Bucharest: her thesis studies the role and the position of the curator in the field of contemporary art. She has signed articles in diverse Romanian cultural publications.*

ROXANA MATEESCU este o tânără artistă care are un master în grafică la Universitatea Națională de Arte din București. În prezent lucrează la Victoria Art Center din București. // *Gabriela Mateescu is a young artist who recently took her MA in Graphic Arts at the National University of Arts in Bucharest. At present she works*

ANGELS MIRALDA TENA (n.1990, Princeton, New jersey, SUA) este doctorandă în Studii critice și istorice la Royal College of Art din Londra. Teza sa se concentrează pe semnificația instalației și definiția ei schimbătoare în artele vizuale contemporane legată de prezență, prezentare, obiect, corp, participare, formă și cadru. // *Angels Miralda Tena (b. 1990 Princeton, New Jersey, USA) is currently a PhD candidate in Critical and Historical Studies at the Royal College of Art (London). Her dissertation focuses on the meanings of installation and its changing definition within contemporary art – interests include presence, presentation, object, body, participation, form, and frame.*

ADINA MOCANU (n. 1990) trăiește și lucrează la București. Este autoare de instalație, performance, fotografie, video și desen. Lucrările sale, adesea analitice și exacte, investighează cu tenacitate limitele, cercetează „delimitarea" ca mod de construcție a universului. // *Adina Mocanu (b. 1990) lives and works in Bucharest. She is a multifaceted artist amongst whose means of artistic expression one notes installations, performances, photography, video or drawing. Her works, often analytical and rigorous, are tenaciously investigating all boundaries whilst researching 'demarcation' as means to reconstructing the Universe.*

AURELIA MOCANU este critic de artă și jurnalistă. Este doctor în Arte Vizuale al Universitații Naționale de Arte București, unde a fost profesoară invitată. Din 1995 este realizatoare a emisiunii „Arte Frumoase" la Radio România Cultural. A făcut parte din redacția revistei *ARTA* (2000-2001). // *Aurelia Mocanu is an art critic and journalist. She took her Ph.D. at the National University of Arts in Bucharest, where she was also a visiting professor. Since 1995 she has been the editor of the broadcast Fine Arts at Radio Romania Cultural. She was also an editor of the* ARTA *magazine in 2000-2001.*

IGOR MOCANU este publicist, curator și traducător. Colaborator permanent al revistei online *CriticAtac*, el coordonează proiectul *Avangarda revizitată. Avangarda europeană (1919-1939)* la Arhiva Națională de Filme a României. În prezent lucrează pentru UAP ca redactor al revistei *ARTA* și pentru CNDB, în calitate de curator de arhivă. // *Igor Mocanu is journalist, art curator, and translator. Permanent contributor al the* CriticAtac *online magazine, he coordinates the project* Revisited Avant-Garde. European Avant-Garde (1919-1939) *at Romanian National Archive of Films. At present he works as editor for* ARTA *Magazine. He is also archive curator for CNDB in Bucharest.*

ROXANA MODREANU (n. 1992, Brașov) este artist vizual, masterandă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca. Publică texte critice pe platforma online ClujArtLife. //

Roxana Modreanu (b. 1992, Brasov, Romania) is a visual artist, MA student of the University of Art and Design in Cluj-Napoca. She publishes critical texts on the online platforma ClujArtLife.

SIMONA NASTAC este critic de artă și curatoare. trăiește și lucrează la Londra. // *Simona Nastac is an art critic and a curator. She lives and works as a freelancer in London.*

OLIVIA NIȚIȘ este o curatoare independentă din București, România. Este cercetătoare în cadrul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române și vice-președinta Asociației Experimental Project. Din 2008, ea a organizat numeroase proiecte în jurul problematicilor feministe incluzând expoziția *Good Girls: Memory Desire Power* împreună cu Bojana Pejic în 2013 la MNAC, București. // *Olivia Nițiș is a curator, an art critic and historian. She works as a researcher at the Institute of Art History "G. Oprescu", Romanian Academy, Bucharest. Since 2008 she has organized numerous projects dealing with feminisms including the exhibition* Good Girls: Memory Desire Power *co-curated with Bojana Pejic in 2013 at the National Museum of Contemporary Art – MNAC, Bucharest*

ADRIANA OPREA este critic și istoric de artă. Studiază arta și discursul criticii de artă din România după 1945, lucrând la o teză de doctorat despre relația dintre cele două. Este totodată muzeograf arhivist la Muzeul Național de Artă Contemporană din București, unde documentează activitatea și producția artiștilor români contemporani. Pe baza unor discuții cu artiștii, scrie cronici și eseuri în reviste de specialitate din România și în cataloage de expoziție. Uneori curatoriază expoziții și, în rare ocazii, pozează în protagonistul acestora, artistul. Adriana Oprea trăiește și lucrează în București. // *Adriana Oprea is a Romanian art critic and art historian. She studies Romanian art and art criticism after 1945, being currently involved in a PhD on these topics. She is also an archivist at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest, where she documents Romanian artists' activity and production. Based on discussions she has with various artists, Adriana Oprea writes reviews and essays for cultural magazines or exhibition catalogues. She sometimes curates exhibitions and on rare occasions she even poses as their protagonist, the artist. Adriana Oprea lives and works in Bucharest.*

ILEANA PINTILIE este istoric și critic de artă, profesor la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online *ARTMargins* (www.artmargins.com). // *Ileana Pintilie is an art historian and art critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, freelance curator.*

MIHAI PLĂMĂDEALĂ este istoric și teoretician al artei, muzician, președinte al Asociației Culturale Nomen Est Omen. Publică cronică plastica în diverse reviste culturale. // *Mihai Plămădeală is an art historian and theoretician, a musician, and the president of the cultural association Nomen Est Omen.He writes art reviews for various Romanian cultural magazines.*

LUCIA POPA este critic de artă și doctorandă la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. //*Lucia Popa is an art critic and a Ph.D.candidate at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris.*

CRISTINA POPESCU RUSSU este artist vizual ceramist și curatoare. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveția. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România și managerul galeriei Galateea. // *Cristina Popescu Russu is a ceramist visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Union of Visual Artists from Romania and manager of Galateea gallery in Bucharest.*

STEFANIE PROKSCH-WEILGUNI este masterandă in istoria artei a Universității din Viena. În acest moment își continuă studiile la Universitatea Humbold din Berlin. Cercetarea sa pentru teza de master vizează scena de performance din România.// *Stefanie Proksch-Weilguni is a Master student in art history at the University of Vienna. Currently, she is studying at the Humboldt University in Berlin. She has been researching on Romanian performance art for her thesis.*

MARILENA PREDA SÂNC este artist plastic și profesoară la Universitatea Națională de Arte, București. // *Marilena Preda Sanc is an artist and a professor at the National University of Arts in Bucharest.*

CIPRIAN RADOVAN (n. 1939, Sânmihaiu Român, Timiș) este un pictor, critic de artă și om de știință român contemporan. Lucrează în cercetarea științifică și în învățământul superior – ca profesor universitar la Facultatea de electrochimie de la Universitatea de Vest din Timișoara – în paralel cu activitatea artistică profesională. // *Ciprian Radovan (b.1939, Sânmihaiu Român, Romania) is a contemporary Romanian painter, art critic and scientist. He works in the scientific research and in the academic education – as a professor at the Electrochemical Faculty at the Vest University in Timisoara - in parallel with his professional artistic activity.*

ANCA RUJOIU este curatoare la Centrul de Artă Contemporană, Singapore și co-director al FormContent, o platformă curatorială din Londra. Anterior a coordonat programul public al școlii de Artă, din cadrul Royal College of Art (Londra). Sub umbrela FormContent, a explorat diferite formate expoziționale și a analizat modul în care relația artist/curator este una în care rolurile se suprapun frecvent. // Anca Rujoiu is a curator at the Centre for Contemporary Art, Singapore and co-director of FormContent, a curatorial initiative in London. Previously, she coordinated the public programme of the School of Fine Art at the Royal College of Art (London, UK). With FormContent she explored various exhibition formats and challenged the relationship between artist/curator often overlapping their roles.

MATEI STÎRCEA-CRĂCIUN, doctor în antropologie și istorie, membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Artă și cercetător științific la Institutul de Antropologie „Francisc Rainer" al Academiei Române. // *Matei Stîrcea-Crăciun has a Ph. D. in anthropology and history. He works as a scientific researcher at the Institute of Anthropology „Francis Rainer" of the Romanian Academy in Bucharest and is member of the International Association of Art Critics (AICA).*

JOSEPH TAYLOR MCRAE este scriitor și conferențiar. Și-a luat licența la departamentul Critical Writing in Art and Design de la Royal College of Art din Londra în 2013. Ține conferințe despre studii critice și contextuale la cursul de Jocuri pe computer de la Universitatea de arte creative.// *Joseph Taylor McRae is a writer and lecturer. He graduated from the Critical Writing in Art and Design MA programme at the Royal College of Art in 2013. He currently lectures in critical and contextual studies for the Computer Games Arts course at University for the Creative Arts.*

MIHAELA VELEA este șefă departament artă la Muzeul de Artă din Craiova, unde se implică în acțiuni de promovare a artei, management muzeal și pedagogie muzeală. Din 2004 lucrează ca redactor responsabil în domeniul artelor vizuale la *Mozaicul*, revista culturală craioveană în care publică cronici de artă contemporană. Este membră a Secției de Critică a Uniunii Artiștilor Plastici din România. // *Mihaela Velea is chief of art department at The Art Museum of Craiova, Romania, where she is involved in promoting art, museum management and museum pedagogy. Since 2004 she is responsible with the Visual Arts Department of* Mozaicul, *a cultural review in which she publishes articles on contemporary art. She is a member of the Critique Section of the Visual Artists' Union of Romania.*

ABBIE VICKRESS este graphic designer independent, cercetătoare și conferențiar care trăiește la Londra. Prin cercetare, scriere și design, ea atrage atenția publică asupra unor teme despre care nu se vorbește prea mult, datorită barierelor de limbaj, jargonului sau inaccesibilității. Este membră a Societății internaționale de designeri tipografici.// *Abbie Vickress is freelance graphic designer, researcher and lecturer based in London. Through research, writing and design she brings the publics attention to issues that are not widely spoken about, due to barriers of language, jargon and inaccessibility. Member of the International Society of Typographic Designers.*

SIMONA VILĂU este curatoare independentă și artistă, colaboratoare permanentă a revistei *ARTA*; trăiește și lucrează în București. // *Simona Vilău is an independent curator and artist; she lives and works in Bucharest.*

PETRA VLAD este istoric de artă, fostă muzeografă la Cabinetul de Arte Grafice al Muzeului Național de Artă al României. Obține o specializare la Ecole Normale Supérieure din Lyon în domeniul muzeologiei și al filosofiei patrimoniului și lucrează în perioada 2004-2013 ca muzeografă / curatoare pentru muzee din Lyon și Grenoble (Franța). Începând din 2013, lucrează ca cercetătoare în domeniul științelor muzeale la Paris. // *Petra Vlad is an art historian who worked as a museographer at the Graphic arts Department in the National Museum of Art of Romania, Bucharest. She got a grant at the Ecole Normale in Lyon in the domain of museology and the philosophy of heritage. She worked in 2004-2013 as museologist/curator for Museums in Lyon and Grenoble (france). Starting with 2013 she works as a researcher in the sciences of museology in Paris.*

MARIA ZINTZ este istoric de artă, critic și curatoare. A lucrat ca muzeograf (iar acum lucrează ca cercetător) la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, unde a organizat peste 160 de expoziții și a publicat peste 40 de cataloage. În calitate de critic, a publicat peste 300 de articole și mai multe monografii de artă. Este și profesoară la Facultatea de arte vizuale din Oradea. // *Maria Zintz is an art historian, art critic, and curator. She worked as a curator (and now as a researcher) at the Țării Crișurilor Museum in Oradea, Romania, where she organized 160 exhibitions and published more than 40 art catalogues. As an art critic, she published around 300 articles and published several art monographs. She is also professor at the Faculty of Visual arts in Oradea.*
Superieure in Lyon, France, in museology and philosophy of historical heritage, and between 2004-2013 she worked as a museographer / curator for museums in Lyon and Grenoble, France. Starting with 2014, she works as a free-lance researcher in the museums' sciences in Paris.

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

Uniunea Artiștilor Plastici din România

CASELE FORTIFICATE
ÎNTRE FALĂ ŞI RUINĂ

CULE

FORTIFIED HOUSES
BETWEEN GLORY AND RUIN

NOUL ALBUM IGLOOPATRIMONIU ESTE
DISPONIBIL ACUM ÎN LIBRĂRII ȘI PE IGLOO.RO

Proiect editorial finanțat de
AFCN
ADMINISTRAȚIA FONDULUI CULTURAL NAȚIONAL